Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1903.

Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'abbaye de la Boissière.

LUSIEURS fois déjà, j'ai entretenu les lecteurs de la *Revue* de la *Croix d'Anjou* (1); en voici aujourd'hui une reproduction fidèle, demi-grandeur.

La croix de l'abbaye de la Boissière est, d'après M. Rohault de Fleury, la troisième de France et la douzième du monde, comme importance et volume du bois sacré, arrosé du sang de Notre-Seigneur Jésus-Christ. La tige a 0m,29 de long sur 0m,02 de large et 0m,013 d'épaisseur ; la première traverse mesure 0m,092 et la seconde 0m,078.

Je résume brièvement ici son histoire, en me servant de l'excellente notice de M. l'abbé Barrau.

Jean d'Alluye, d'une ancienne famille établie depuis longtemps sur les confins de l'Anjou et de la Touraine, entre en scène en 1209. C'était un des seigneurs bannerets de Philippe-Auguste et un des compagnons de Thibaut le Tricheur, comte de Blois, de Chartres et de Tours. Il se distingua en Terre Sainte par sa bravoure et sa piété. Jean d'Alluye protégea contre les Sarrasins l'île de Crète et la conserva aux chrétiens. En récompense de ses brillants exploits et de sa piété, il obtint différentes reliques et une portion notable du bois de la Vraie-Croix, dont la charte suivante nous fait connaître l'origine :

(Traduction ancienne.)

« Aux vénérables pères et frères en Jésus-« Christ, les archevêques, évêques, abbés, prieurs « et autres prélats des églises qui verront ces pré-« sentes, Thomas, par la grâce de Dieu, évêque « d'Hierapétra et d'Arcadie, salut en Celui qui est « le vrai salut.

« Nous voulons qu'un chacun de vous ait la « connaissance que, comme noble homme, Jean « d'Alluye, seigneur de Châteaux et de Saint-« Christophe, s'en retournait des pays d'Outre-« Mer ; considérant de plus près sa bonté et sa « dévotion, il nous a semblé bon lui faire présent « d'une certaine pièce du salutaire bois de la Croix « vivifiante, que Gervais, d'heureuse mémoire, « patriarche de Constantinople, nous avait autre-« fois donnée, laquelle, comme bien nous savons, « Emmanuel de bonne mémoire, empereur de « Constantinople, portait quand il allait au com-« bat contre les ennemis de la Croix. Nous lui « avons aussi donné les sanctuaires (reliquaires) « et reliques, savoir est : des vêtements de la très « bienheureuse Vierge Marie, des reliques des « bienheureux Apôtres, martyrs, confesseurs qui

1. Année 1896, p. 222. — Année 1902, p. 306.

« ont été consacrés (reconnus authentiques) par « Gervais, patriarche susdit. Partant, nous sup- « plions plus instamment vos paternités, vos fra- « ternités, vos dominations que, recevant avec dé- « votion et révérence les susdits sanctuaires et « reliques vous daigniez que, par la miséricorde « de Dieu, nous soyons fait participant de vos « oraisons. Donné en l'île de Crête, en la cité de « Candie, le jour de la fête des saints Hippolyte « et de ses compagnons, l'an de Notre Seigneur « mil deux cent quarante et un. »

L'original même, signé de Thomas et muni de son sceau, est conservé avec plusieurs autres chartes aux Incurables de Baugé.

Jean d'Alluye, de retour en France, céda aux religieux de l'abbaye de la Boissière sa précieuse relique de la Vraie-Croix pour une somme de cinq cent cinquante livres, comme en témoigne l'acte suivant, écrit sur parchemin en latin et dont voici la traduction : « A tous ceux qui les « présentes verront ou entendront, Jean d'Alluye, « chevalier, seigneur de Châteaux et de Saint- « Christophe, salut dans le Seigneur. Vous sau- « rez que les religieux, abbé et couvent de la « Boissière m'ont satisfait de cinq cent cinquante « livres tournois, qu'ils m'ont données pour un « reliquaire que je leur ai cédé, consistant dans « une portion de la Croix vivifiante que j'ai ap- « portée du pays d'au-delà des mers.

« En foi de quoi, j'ai apposé mon sceau aux « présentes.

« Donné l'an du Seigneur, mil deux cent qua- « rante quatre, au mois de mai. »

Le pieux chevalier donna en même temps soixante sols tournois, à percevoir chaque année sur les foires de Saint-Christophe, pour l'entretien des trois lampes qui devaient être allumées jour et nuit (ad ministrandum in perpetuum *die ac nocte* luminare trium lampadarum) devant la Vraie-Croix. La précieuse relique, placée dans la *sainte Chapelle*, bâtie à quelques pas de l'abbaye et dont j'ai donné la description et les plans dans une précédente livraison, fut l'objet constant de la dévotion des fidèles du Baugeois et des provinces environnantes. Elle y resta jusqu'au pillage de l'abbaye du Loroux par les *Tard-venus* unis aux Anglais qui s'y établirent. Les religieux de la Boissière, craignant le sort de leurs frères et voisins du Loroux, transportèrent à Angers leur précieuse Vraie-Croix et la confièrent d'abord aux Frères-Prêcheurs. Un peu plus tard, le 12 juillet 1359, Louis I, duc d'Anjou, la fit mettre dans la chapelle de son château, afin qu'elle fût plus en sûreté et placée plus honorablement. A cette époque, l'insigne relique n'était pas garnie d'or et de pierreries, comme nous la voyons aujourd'hui.

Voici ce que Grandet écrit au XVIIe siècle à ce sujet (1) :

« On prétend qu'un de nos comtes d'Anjou « l'a fait enrichir comme elle est, de pierres pré- « cieuses et de diamants (?) et orner de deux « crucifix d'or pur, qui sont appliqués dessus « et dessous le bois de la Vraie-Croix, qui est « d'un bois noir rougeâtre et à deux croisons « en forme de croix de Lorraine. On la baise « tout à nud et on la met, quand on l'expose, sur « un piédestal de vermeil.

« La tradition de l'abbaye de la Boissière porte « que ce comte d'Anjou, pour le récompenser de « ce précieux reliquaire, obtint des religieux « deux morceaux de bois de cette Vraie-Croix, « qui en furent coupés, quand il la fallut traiter « pour la mettre en l'état qu'elle est et qu'il en « fit présent aux chanoines de Saint-Laud, mais « il n'y a aucun titre en l'abbaye ni au chapitre « de Saint-Laud... »

J'admets la première phrase, sauf les expressions *diamants* (il n'y en a pas, mais de fort belles perles de la grosseur d'un pois) et *croix de Lorraine* (il n'était pas question de cette dénomination avant la fin du XVe siècle).

Je repousse absolument l'exactitude de la seconde. Ce n'est point un comte d'Anjou, c'est le roi Charles V, qui le 15 octobre 1364 fit « bailler 500 livres pour convertir en messes à « dire perpétuellement en l'abbaye de la Bois- « sière, pour une certaine enseigne que nous « avons prise, écrit-il, pour *une partie de la sainte* « *Vraie-Croix*, estant en icelle abbaye... (2). » Mais tout en faisant au texte de Grandet cette modification, j'accepte le reste. Ainsi au moment,

1. Bibliothèque d'Angers. Ms. n°. 621. L'abbaye de la Boissière, p. 60vo.

2. Manuscrit français, n° 20,000, p. 74. — Bibliothèque royale, collection Gaignières. — Citation empruntée à la *Notice historique sur la Vraie-Croix de Baugé*, par l'abbé Barrau, 1874, p. 59.

où la relique fut « *ornée de certain or, argent et pierres précieuses* », comme l'écrit en 1399 le duc Louis II (1), on en enleva deux morceaux, qui furent donnés non pas au chapitre de Saint-Laud, mais au roi Charles V, frère de Louis I. La décoration de la relique est postérieure à l'année 1364.

Cette mutilation de la relique en faveur du roi eut peut-être pour résultat de diminuer les deux extrémités de la traverse supérieure (2), pour le cas où celle-ci aurait été de même longueur que la traverse inférieure, point impossible à éclaircir aujourd'hui (3) : en tout cas, elle fixe sur la *date de l'exécution* des *fleurons d'or*, ornés de grosses perles, de saphirs et de rubis, sur celle *des crucifix, de l'agneau et du Saint-Esprit*, placés au-dessus et enfin du *piédestal* de vermeil.

Ce n'est pas assurément par pure fantaisie que l'orfèvre a représenté une colombe sur une des faces de la croix : c'est évidemment en souvenir de l'*Ordre du Saint-Esprit au droit désir* ou du *Nœud*, institué par Louis I, duc d'Anjou, roi de Naples et de Sicile, en 1352, et dont les statuts ont été publiés en chromolithographie par M. de Viel-Castel, en 1853 (4).

Pour moi, à Louis I, qui avait une si grande dévotion à cette sainte relique, en l'honneur de laquelle il « *commença et prit l'Ordre de la Croix* (1), » appartient l'exécution, en 1364, du piédestal de vermeil, des crucifix et des beaux fleurons d'or, dont je donne ici la reproduction. On remarquera la manière dont les perles sont traversées par une tige rivée aux extrémités de deux branches courbées qui aboutissent à la douille de chaque fleuron.

Le piédestal, bien que très élégant, est d'une grande sobriété (2) : c'est un simple accessoire pour faciliter l'exposition de la relique ; en revanche, l'Agneau et la Colombe, les plaques ornées d'un quadrilobe gravé, sur lesquelles ils sont placés, les deux crucifix, la sertissure des perles et des pierreries, tout cela est traité par un orfèvre de premier mérite et provoque l'admiration des visiteurs.

Inutile d'allonger cette note : la chromolithographie vaut mieux que de minutieuses descriptions. Je ne puis toutefois terminer sans inviter les lecteurs de la *Revue* à me communiquer ce qu'ils pourraient découvrir sur l'*Ordre de la Croix*, fondé par Louis I, et dont j'aimerais tant à retrouver les *statuts*. Qui sait s'ils ne sont pas enfouis dans quelque bibliothèque et s'ils n'ont pas été autrefois enluminés avec luxe comme ceux de l'*Ordre du Saint-Esprit au droit désir*, ou encore comme le *Registre de la Confrérie de sainte Marthe*, établie en 1400 par la reine Marguerite (3).

L. DE FARCY.

1. *Notice historique sur la Vraie-Croix de Baugé*, par l'abbé Barrau, 1874, p. 66.

2. Tantôt la croix est représentée sur la tapisserie de l'Apocalypse avec traverses d'égale longueur, tantôt elles présentent une certaine différence.

3. M. l'abbé Barrau nous apprend dans sa *Notice* (pp. 14 et 16) que deux entailles furent faites au bas de la tige, l'une en 1790, l'autre au commencement du XIXe siècle et qu'en 1803, Melle de la Girouardière, fondatrice des Incurables de Baugé, qui avait sauvé la relique à la Révolution, fit enlever, en présence et du consentement de l'évêque, une des garnitures d'or de l'un des bras de la traverse supérieure et scia un petit morceau, qui fut divisé ensuite en un grand nombre de parcelles, distribuées aux églises des environs. Voilà ce qui explique la différence de longueur des deux parties de la traverse supérieure.

4. *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale*, par M. Delisle, t. I, p. 191.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 54.

2. On peut le rapprocher de celui de la Croix de la Retraite de Vannes, que j'ai reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 537.

3. *Le roi René*, par Lecoy de la Marche, t. I, p. 169. Ce Registre, conservé parmi les Codices des Archives de Naples (no 58), est un précieux manuscrit de 72 feuillets, contenant les noms de soixante membres de la Confrérie, inscrits au fur et à mesure depuis l'an 1400 jusqu'en 1600... Charles III et sa femme Marguerite, la fondatrice, ouvrent la série des associés, qui contient une quantité de princes et de nobles napolitains ; chacun d'eux a une page, ornée de son portrait, de ses titres, de ses armoiries, de la date de son entrée, avec de riches encadrements.

Les premières Basiliques de Lyon et leurs cryptes (1).

V

La double basilique de Saint-Jean-l'Evangéliste et de Saint-Irénée.

LE sanctuaire de Saint-Irénée a le privilège d'être demeuré debout au moins dans sa partie inférieure ,et d'avoir pu subir des restaurations malgré les assauts qu'il a éprouvés de la part des Protestants. Les dévastations commises par ces nouveaux Vandales, plus impies que les anciens, ont laissé en place assez de murs pour que nous puissions ressaisir l'ordonnance générale de l'architecture. Les lignes de la façade principale, qui nous ont été conservées par une vieille gravure du XVIe siècle, semblent inspirées par la vue des porches bâtis devant les basiliques latines de Saint-Sabas et de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome ; ce sont deux corps de bâtiments avancés dans le soubassement desquels on a pratiqué six arceaux couverts, trois à gauche et trois à droite ; au milieu, un couloir en escalier qui conduit à la porte centrale de la basilique supérieure (2). L'ensemble se compose de deux édifices distincts, superposés, ayant chacun son entrée. Pour accéder à la basilique inférieure, on s'engage sous les arceaux à gauche ou à droite, et là, on trouve deux couloirs qui, à une certaine distance, se brisent à angle droit et conduisent par un escalier de 15 marches à un escalier *unique* établi dans l'axe principal, juste au-dessous de l'entrée supérieure (3).

1. V. la livraison de novembre 1902.

2. *De Tristibus Franciæ*, p. 8. Réimpression de L. Perrin. Lyon. 1840.

3. S'il a existé un autre escalier, comme le dit Meynis, p. 109, ce ne peut être qu'une invention contemporaine de l'addition des absidioles.

La chapelle basse, dans laquelle on se trouve alors, n'est éclairée que du côté de l'Orient. C'est une construction à trois nefs, qui mesure 14^m,50 de longueur depuis l'entrée jusqu'au fond de l'abside ; sa largeur est de 10 mètres et sa hauteur de 6^m,80. Sa longueur se partage en cinq travées composées d'arcades en plein cintre qui reposent sur des chapiteaux et des colonnes. Quant au chevet, il se termine par une abside à pans coupés, percée de trois fenêtres, et par deux absidioles tournées, comme la principale, vers l'Est (1).

Les témoins qui l'ont vu dans toute sa splendeur disent que les voûtes elles-mêmes, faites en plein cintre, étaient revêtues de plaques de marbre. « Comme nous ont dit les dits religieux, la voulte estoit tout investie de marbre et pavée de même (2). »

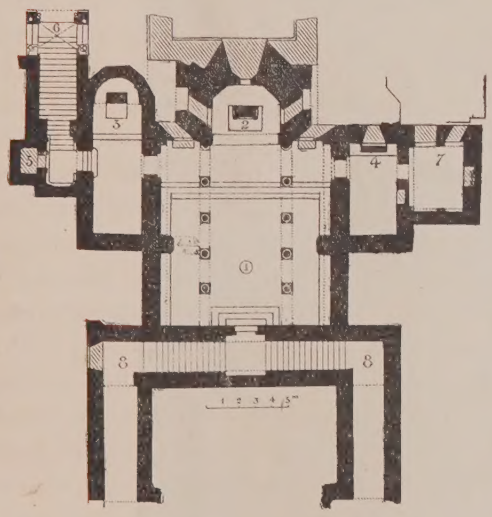
Les colonnes de marbre rouge qui la soutiennent aujourd'hui sont nouvelles, mais il n'est pas douteux, d'après l'avis des hommes les plus compétents,qu'elles n'aient été précédées par d'autres du même style. La décoration des murailles était somptueuse, elle étalait aux regards l'or et les marbres les plus précieux. Ce fait est établi non seulement par les splendides débris qui sont sortis des fouilles, mais encore par un procès-verbal d'enquête du XVe siècle, dont le témoignage est extrêmement précieux, car il nous fait connaître l'inscription placée sur les murs, de chaque côté du *presbyterium*, et, en même temps, le nom du fondateur, l'évêque saint Patient, et la matière qu'il avait employée. Les let-

1. Voir le plan de M. Mouvenoux dans Meynis, *Les grands souvenirs de l'Église de Lyon*, 1886, p. 86.

2. Procès-verbal du 28 juin 1590. Meynis, *La Montagne sainte*. Mémorial de la Confrérie des Saints Martyrs de Lyon. Lyon, 1880, p. 210. 1 vol. in-8°.

tres étaient faites de mosaïque et d'or, le fond ne pouvait pas être moins riche. Bien que cette inscription ait été publiée plusieurs fois, il est bon de la mettre sous les yeux de tous les lecteurs.

Hic duo templa micant, tecto condita sub uno
Quæ Patiens sanctis conditor excoluit.
Corpora dumoso quondam demersa profondo
Perspicuum tracti luminis irradiat.
Subdita resplendent et fastigiata supernis
Cultibus, in cœlum culmina prosiliunt.
Securus plane cœlestia regna requirit
Qui Christo in terris regia cepta parat (1).



Lyon. — Plan de la crypte de Saint-Irénée.
(Extrait de la Montagne sainte de D. Meynis.)

Avec un système d'ornementation aussi riche, l'architecte ne pouvait faire moins que d'employer des colonnes pour diviser les travées et de les faire tailler dans des marbres de choix. Dans la description de l'église supérieure que nous a léguée Sidoine Apollinaire figurent des portiques, des supports en marbre d'Aquitaine, des colonnades espacées qui autorisent nos conjectures (1). Il est vrai qu'on a combattu l'application du texte à la basilique de Saint-Irénée, mais quand on lit attentivement la lettre qui précède la cantilène, on est convaincu que la contradiction n'est pas sérieuse (2).

La pièce fait suite aux phrases où il annonce qu'il l'a rédigée, à la demande de l'évêque, pour le fronton du temple, et il oppose la facture de ses vers à ceux des deux poètes qui ont décoré d'hexamètres *les alentours de l'autel*, allusion évidente aux vers de la basilique inférieure de Saint-Irénée rapportés plus haut.

Nous savons comment les piliers carrés, qu'on a connus avant 1860, ont été introduits dans le monument; ils ne remontaient pas au delà de 1635, époque où le prieur Grolier, voulant éviter la chute de la voûte qui menaçait de s'écrouler, faute de soutien, imagina ce mode de support peu coûteux. Ils devaient disparaître dans une restauration bien raisonnée.

Même après les dévastations du XVIe siècle, plusieurs indices annonçaient le mode d'appareillage qui avait été adopté. A l'intérieur, on reconnaissait très bien, dans les

1. Les auteurs de cette inscription nous sont connus par Sidoine Apollinaire qui, dans une de ses lettres, nous apprend que les éminents poètes Constantius et Secundinus ont illustré de leurs hexamètres les parois du temple voisines de l'autel. « Namque ab hexametris eminentium poetarum Constantii et Secundini vicinantia altari basilicæ latera clarescunt » (Libro II *epistolarum.*) A la seconde ligne, c'est bien *sanctis* et non *sanctus* qu'il faut lire. Voir *le mémoire original au fonds Saint-Just.* (Archives du Rhône, série G.)

1. « Quisquis pontificis patrisque nostri
« Collaudas Patientis hic laborem
. . . . . .
« Huic est porticus applicata triplex
« Fulmentis Aquitanicis superba
« Ad cujus specimen remotiora
« Claudunt atria, porticusque sedem
« Et campum medium procul locatas
« Vestit saxea silva per columnas ».

Paradin, *Hist. de Lyon*, éd. de 1573, p. 72.
S. Seyert veut que ces vers s'appliquent à Saint-Nizier. *Histoire de Lyon*, t. I, 575. 1895. C'est une opinion non raisonnée.

2. « Hujus igitur extimis rogatu prefati antistitis, tumultuarium carmen inscripsi trochæis triplicibus adhuc mihi jamque tibi perfamiliaribus. Namque ab hexametris eminentium poetarum Constantii et Secundini vicinantia altari basilicæ latera clarescunt. »
(*Epistol.* Libro II.)

débris des arcs reliant les travées, qu'ils se composaient de claveaux de brique et de pierre alternés, et quand on chercha la trace des fenêtres du chevet, leurs cintres apparurent façonnés d'après le même système.

« Labrique, suivant la remarque de Meynis, entre jusque dans la construction de la

Lyon. — Basilique inférieure de Saint-Irénée. (Phot. Dr Birot.)

voûte de la crypte, dans laquelle on remarque des lits de pierres et de briques posés dans le sens longitudinal [1]. » A l'extérieur, le chevet est encore soutenu par deux arcs intacts, à l'aide desquels il est bien facile de recomposer la physionomie générale de l'édifice ; leurs claveaux de pierre sont toujours séparés par une brique.

1. Meynis, *La Montagne sainte*, p. 48.

Comment pourrait-on contester l'archaïsme de cette maçonnerie? elle est absolument conforme au procédé employé dans les enceintes élevées autour des cités gallo-romaines du IVe siècle. Qu'on mette en regard des arcs de Saint-Irénée les portes romaines découvertes à Fréjus, au Mans et à Rennes, on ne trouvera pas de différence (1). Si l'on poursuit l'examen jusque dans la corniche qui sert d'imposte et dans les pieds droits, on voit, d'un côté, de gros blocs équarris, de l'autre, des pierres de moyenne dimension, çà et là, des assises marquées de traits en feuille de fougère, des moulures très régulières de l'époque classique, c'est-à-dire une manière de faire qui concorde bien avec ce que nous savons sur les habitudes des époques de décadence, comme la fin du Ve siècle. Ce n'est plus l'antiquité, et ce n'est pas encore l'âge mérovingien.

La question du dallage découvert à l'intérieur de la basilique inférieure, dans les bas-côtés, a soulevé des polémiques; cependant son caractère antique paraît bien accusé. Le pavé consistait en un assemblage de morceaux de marbre blanc et noir de petites dimensions, disposés en compartiments géométriques, triangulaires et octogones. N'est-ce pas la reproduction des dallages trouvés à Pompeï? Pour ma part, je puis affirmer que la villa romaine de Curin (Loire-Inférieure), déblayée sous mes yeux, offrait une salle dallée de la même façon.

Sur cette seule description, il est sensible qu'il serait oiseux de discuter la question de savoir si la fondation de l'évêque Patient a bien pu survivre et si les restaurations des siècles postérieurs aux Sarrasins n'ont laissé sous nos yeux, comme l'a prétendu Steyert, qu'un édifice du VIIIe ou du IXe siècle (1).

D'accord avec le Père Chifflet, Meynis est convaincu qu'il est en face d'une œuvre de saint Patient, et il défend sa thèse par des arguments de métier qui donnent une grande valeur à son raisonnement; l'examen des matériaux a une grande importance dans une pareille controverse (2). Steyert, son contradicteur, attache trop d'importance aux textes et aux conséquences des guerres. Peu importe que Leidrade et saint Remy passent pour des constructeurs d'églises; ce qu'il faut considérer surtout, c'est la part d'action qui peut leur revenir dans les réédifications qu'ils ont entreprises (3). Il y a bien des manières de remettre un édifice en état, on peut relever le faîte abattu, refaire les jambages des portes, sans le démolir de fond en comble. L'arc d'appui au chevet, reproduit dans le livre de Meynis, *La Montagne sainte*, présente justement deux jambages dissemblables; toute la réfection est peut-être une reprise du XIe siècle. Si les Protestants n'étaient pas passés par là, nous pourrions sans doute apercevoir bien d'autres reprises du même genre. Qui nous dit que saint Remy ne s'est pas borné à remplacer les marbres tombés et à inventer la fameuse mosaïque dont nous parlerons plus loin? Dans la lettre qu'il écrit à Charlemagne sur les travaux qu'il a entrepris dans sa ville, l'archevêque

1. Fleury, l'*Enceinte romaine du Mans*, Mamers, 1882 1 br. in-8°. *Mémoires de la Société archéol. d'Ille et Vilaine*, t. XXI, 1891, planches.

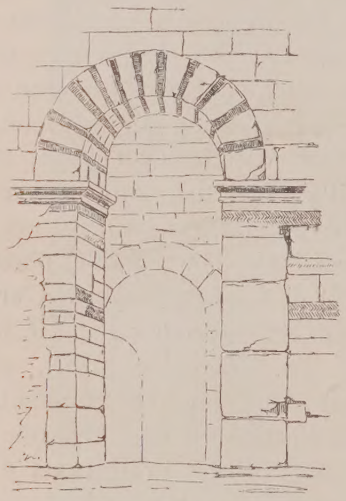
1. *Date de la crypte de Saint-Irénée;* réponse à M. Steyert. Lyon, Mongin-Rusand, 1880, in-8°.— *Date de la crypte de Saint-Irénée*, réponse à M. Steyert, par D. Meynis. Lyon, impr. cath., 1883, in-8°.

2. Les notes et observations du P. Chifflet ont été publiées en appendice au 28 juin des *Acta SS.*, pp. 699-704.

3. Voici ce que dit Sidoine Apollinaire à l'évêque Patient : « Omitto per te plurimis locis basilicarum fundamenta consurgere, ornamenta duplicari » (*Epistolæ*, libro VI, ep. 12.) La lettre de Leidrade est au tome IV de la *Gallia Christiana*, in instrumentis.

Leidrade emploie des termes qui font présumer de simples réparations et, d'ailleurs, son énumération de sanctuaires ne comprend pas Saint-Irénée.

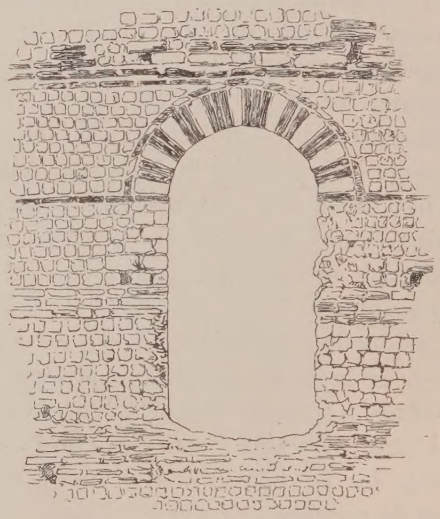
Saint Remy n'est pas plus explicite ; il déclare seulement que les édifices et leurs ornements ont été réduits à un état de ruine et d'anéantissement presque complet, sans spécifier davantage. Quand il dit qu'il était impossible de les remettre dans leur état primitif, cela ne veut pas dire qu'il ne



Lyon. — Église Saint-Irénée, arc à l'extérieur.

restait pas assez de murs pour les relever (1). L'impossibilité vient de cette circonstance que les laïques se sont emparés de certaines ruines et que cette intrusion paralyse sa bonne volonté. Au surplus, on peut admettre que les Sarrasins ont abattu, si l'on veut, toute l'église supérieure dédiée à saint Jean et que sa construction a eu lieu au IXe siècle; cette concession ne gêne en rien la thèse de l'antiquité de la basilique inférieure que nous soutenons. On peut même accorder que saint Remy, dans le cours des travaux, a modifié le plan primitif, qu'il a refait les escaliers de descente et augmenté le chevet de deux chapelles absidales, mais, quant au reste, c'est-à-dire aux trois nefs qui regardent l'abside centrale, elles paraissent bien être conformes aux conceptions architecturales du Ve siècle (1).

Je ne crois pas à une destruction radicale exécutée par les Sarrasins, ou les Hongrois, qui auraient pris le temps de ruiner deux édifices superposés, une église supé-



Tour Magdeleine. — Enceinte du Mans.

rieure et une chapelle souterraine, jusque dans leurs fondements, au point d'empêcher une restauration. Il n'y a pas d'exemples de destructions pareilles (2). La France a possédé un nombre assez grand de *martyria* jusqu'au XVIIIe siècle, elle en possède encore; la ville de Lyon, à elle seule, peut montrer les murailles de deux confessions, celles de Saint-Pothin et de Sainte-Blandine. Il n'y a donc pas de raison de suppo-

1. « Impossibile erat quippe cum locorum res in ditione et potestate aliorum manerent. » Notice n° 3. (Guigue, *Cartulaire Lyonnais.*)

1. Les plans de basiliques ornées d'une seule abside sont les plus nombreux. Lenoir, *Architecture monastique*, Tome I, pp. 105, 107, 110, 112, 113.

2. André Steyert croit que les arcs et les colonnes étaient l'œuvre de saint Remy. *Nouvelle histoire de Lyon.* Lyon, 1897-1899, 3 vol. in-4°.

ser que le quartier de Saint-Irénée a été plus maltraité, puisque Millin, en 1808, y a vu encore des constructions des premiers âges chrétiens, et Millin était un archéologue très clairvoyant.

J'emploie avec intention le terme de basilique, et non celui de *crypte*, dont les auteurs ont trop abusé pour désigner tous les étages inférieurs des églises. Rigoureusement, le mot de *crypte* signifie cachette souterraine, et on comprend qu'il se soit introduit dans le langage ecclésiastique, parce que les confessions les plus anciennes sont des caves obscures qui ne sont pas destinées à être fréquentées par le public ; elles sont en contre-bas du sol pour que le prêtre ne soit pas obligé de monter trop haut pour célébrer la messe au-dessus du corps du martyr ou du confesseur. Quand l'étage inférieur est spacieux, très éclairé, desservi par de larges escaliers, il cesse d'être une crypte. Cette distinction a sa raison d'être quand on discute l'âge et la destination d'un monument qui passe pour être une fondation du Ve siècle. Nous sommes encore trop près des temps de persécution pour croire qu'on ait tenté à Lyon d'exposer les tombeaux de saint Irénée et de ses compagnons dans un oratoire somptueux, ouvrant directement sur la rue, sans communication directe avec l'église supérieure. Il n'y a pas d'exemple de confession installée dans les conditions qu'on nous présente dans le sous-sol de Saint-Irénée de Lyon.

Dans les sous-sols antiques, les descentes sont uniques, dans l'axe principal et à proximité du sanctuaire. Croire que saint Patient a fait trois absides à l'Orient pour y mettre trois tombeaux en travers, non orientés, tournés perpendiculairement à l'axe, et en a fait trois autels, c'est méconnaître absolument les règles de l'archéologie chrétienne ; quand il y a un tombeau principal, il est placé le premier, les pieds contre le chevet, et l'autel ne vient qu'après, adossé contre la tête, comme pour invoquer le saint personnage plus efficacement(1). S'il a des acolytes, ils sont à droite et à gauche, à terre ou emmurés dans des arcosoles, les pieds toujours à l'Orient. Sous l'empire de ces règles, on fait, au lieu d'absides circulaires, des niches allongées, comme à Saint-Seurin de Bordeaux, ou un chevet rectangulaire ou trois absides sur axes concentriques.

Les tombeaux du Ve siècle sont tous des cuves énormes, de deux mètres de longueur au moins. Celui que nous présente Meynis (2) comme le tombeau de saint Irénée, est un bloc évidé de $1^{m},56$ de longueur, clos par en haut, ouvert par le bas, et percé d'une sorte de petite porte, qui ne ressemble en rien aux beaux sarcophages qu'on a employés dans toutes les églises du Midi. C'est là un véritable autel imaginé après coup pour renfermer et honorer une parcelle du corps de saint Irénée détachée d'un autre dépôt.

Dans les basiliques où le corps repose tout entier, le sarcophage ne change jamais de position, il est toujours orienté, et quand la mode viendra, après le Xe siècle, de le produire au grand jour et de l'exposer dans le sanctuaire, il sera encore les pieds contre le mur du chevet, soutenus par un pilier, et la tête sera appuyée contre le maître-autel, comme pour montrer qu'il est lié d'une façon indissoluble au sacrifice qui s'accomplit dans le temple. A Nantes, le tombeau des saints Donatien et Rogatien,

1. Voir le plan de l'abbaye de Saint-Gall qui est du IXe siècle, Lenoir, *Architecture monastique*, t. I.

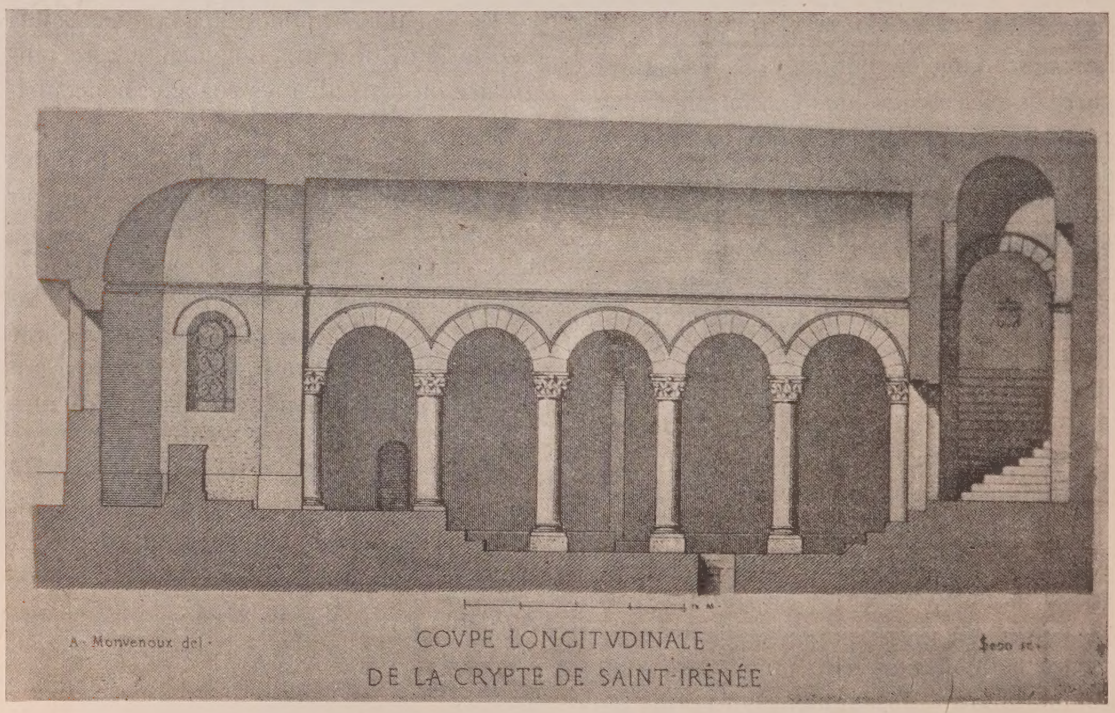
2. *La Montagne sainte*, p. 113 et suivantes.

HOLBROOK LIBRARY
PACIFIC SCHOOL
OF RELIGION

premiers martyrs du diocèse, était encore dans cette position en 1636 (1).

Faute de connaître ces rites funéraires et les conditions qui s'imposaient toutes les fois qu'on exposait le sarcophage d'un corps saint, les auteurs qui ont parlé de la crypte véritable de saint Irénée se sont égarés, aussi bien ceux qui ont discuté son âge que ceux qui ont agité la question du dépôt primitif et intégral de son corps.

Quand on raisonne, à Lyon, sur l'hypothèse d'une crypte-confession, il faut faire abstraction des arrangements introduits successivement dans le cours des siècles, par la mode, et remonter jusqu'aux types les plus anciens, par exemple à la crypte de Saint-Pothin, à celles de Saint-Honorat et de Saint-Aphrodise de Béziers. C'est là



Extrait de la Montagne sainte de D. Meynis. (Phot. Dr Birot.)

qu'on verra le mieux, par la comparaison, toute la différence qui sépare une crypte d'un oratoire de piété. Oratoire n'est pas assez dire, car, pour moi, la basilique inférieure de Saint-Irénée est comme un immense reliquaire dont le sous-sol est rempli des ossements blanchis des vaillants chrétiens qui ont confessé leur foi avec le pontife Irénée (1). Comme on ne pouvait pas exposer à la vue la masse des restes vénérables

1. « Il n'y a là dedans que quatre sépulcres remarquables dont l'un en pierre de grais est ault élevé et soustenu en l'air derrière le grand autel, dans lequel il tient par un bout, et l'autre qui sort est soustenu d'une pile de pierre. Et croit-on que c'est le tombeau des SS. Donatien et Rogatien. » Dubuisson Aubenay, *Itinéraire de Bretagne*, t. II, p. 134. (Archives de Bretagne, Bibliophiles bretons, Nantes, 1902.)

1. Le comte Archand, dans son testament de 993, se fait enterrer devant la porte de Saint-Irénée sur la colline où est ensevelie une multitude de martyrs *in monte ubi erat condita multitudo martyrum.* (Bollandistes, *Acta SS.*, 28 juin.)

de cette hécatombe, il n'y avait qu'à placer un autel le plus près possible de leurs cendres et à consacrer cet autel à la vénération de saint Irénée, leur chef. Quant à la destination du puits, dont on a gardé l'orifice au moyen d'une barrière, il est bien établi aujourd'hui, par des fouilles sérieuses, qu'il n'a jamais contenu d'eau, et qu'il est impossible d'y voir les restes d'une fontaine servant à un baptistère. C'est une excavation de $1^{m},25$ de profondeur qui, je crois, remplissait le même rôle que la *fenestella* des confessions; c'était le canal de communication avec les saints, ou bien encore la porte par laquelle on retirait la terre rougeâtre que les pèlerins réclamaient comme terre sainte, teinte du sang des martyrs, qui devait être salutaire aux malades (1).

Évidemment la basilique de Saint-Irénée est très ancienne comme oratoire, mais il n'est pas démontré qu'elle a toujours été sous cette invocation, elle n'est pas citée dans les livres de Grégoire de Tours (2). Il est fort possible qu'elle lui ait été dédiée seulement après les travaux de restauration accomplis par saint Remy, au IXe siècle, c'est-à-dire à l'époque où les translations de reliques deviennent fréquentes. Qui nous dit qu'un archevêque n'a pas demandé aux chanoines de Saint-Just une parcelle du corps de saint Irénée pour enrichir l'autel de la basilique desservie par les prêtres de Saint-Irénée, et que ceux-là n'ont pas consenti à partager leur trésor en vue d'une manifestation qui devait tourner à la gloire du plus grand évêque de leur diocèse ?

Tout nous porte à croire que saint Remy a déployé un grand zèle pour glorifier le second évêque de Lyon. Afin de satisfaire la piété des pèlerins qui accouraient de toutes parts, la crypte de Saint-Jean-Baptiste était bien étroite; il n'est donc pas surprenant qu'il ait pensé à lui consacrer un autre sanctuaire plus somptueux que son sous-sol. Au surplus, il est possible qu'il ait trouvé l'église Saint-Jean-Baptiste ruinée soit par les Sarrasins, soit par l'extension de la basilique de Saint-Just.

Depuis l'arrivée du corps de saint Just et son dépôt dans la basilique des Macchabées, la popularité de saint Irénée se trouvait comme menacée par ce rapprochement de deux cultes retentissants sous un même toit. Il convenait que le second évêque de Lyon ne fût pas moins honoré que le nouveau venu et qu'on protégeât sa mémoire contre l'inconstance de la foule. Voilà, pour moi, les circonstances qui ont provoqué la consécration d'un édifice spécial au nom de saint Irénée à quelque distance de sa confession et le partage de ses reliques sous l'invocation générale de saint Jean l'Évangéliste.

Irénée, le chef de la légion des martyrs lyonnais, méritait un trône spécial, une sorte de cénotaphe grandiose ; c'est pourquoi l'église de Saint-Irénée a toutes les apparences d'un monument de glorification élevé en vue de perpétuer son double titre de héros et de docteur (1). Le décorateur chargé de la mosaïque qui se voyait encore en 1824, dans le pavage de la basilique supérieure, avait mêlé aux enlacements des dessins, aux cercles et aux animaux symboliques, des mots isolés tels que *Retorica*, *Dialectica*, *Grammatica*, *Prudentia*, et figuré

1. *La Montagne sainte*, pièces justificatives, VI.

2. La première invocation aurait pu être celle des *saints Martyrs*. Saint-Nizier fut d'abord dédiée aux Apôtres ; Saint-Just aux Frères Macchabées, etc.

1. Artaud, *Mosaïques de Lyon*, Paris, Didot, 1818. Elle est reproduite aussi par Millin, *Voyage dans les Départements du Midi de la France*, I, 480 et dans les *Antiquités de Lyon*, p. 64. Elle est reproduite par Meynis dans la *Montagne sainte*, p. 69, d'après un dessin d'Arthaud fait au XVIIIe siècle.

un personnage assis et lisant devant plusieurs auditeurs (1). C'est bien la représentation qui convenait à un docteur comme Irénée.

Quelle que soit l'opinion qu'on adopte au sujet de l'époque à laquelle il convient d'attribuer cette mosaïque, on ne peut pas en tirer un argument contre notre thèse. Il nous suffit que, de l'avis de tous les juges compétents, elle ne soit pas antérieure au IXe siècle, puisque nous prétendons que la glorification des mérites d'Irénée dans l'église qui porte aujourd'hui son nom, ne peut pas être plus ancienne que l'épiscopat de S. Remy, 857 + 875. L'inscription célèbre, qui est comme la base de ce chant de triomphe, ne fait pas la moindre allusion à la présence du corps de saint Irénée, tandis qu'elle appelle l'attention du visiteur sur la foule des martyrs ses contemporains et l'invite à les invoquer. Il faut la relever ici, pour bien se pénétrer de son sens :

« Ingrediens loca tam sacra, jam rea pectora tunde,
« Posce gemens veniam, lachrymas hic cum prece funde.
« Presulis hic Irenaei turma jacet sociorum,
« Quos per martyrium perduxit ad alta polorum.

« Istorum numerum si nosce cupis, tibi pando
« Millia dena novemque fuerunt sub duce tanto :
« Hinc mulieres et pueri simul excipiuntur
« Quos tulit atra manus, nunc Christi luce fruuntur (2).

L'inscription de Saint-Just n'est pas moins claire. Chacune revendique un trésor différent : « Yreneus pulcro jacet hic testante sepulcro. »

Il y a un autre fait qui est absolument désavantageux au sanctuaire de Saint-Irénée. Quand on parcourt la liste des nombreuses inscriptions funéraires des IIIe, IVe et Ve siècles qui ont été découvertes dans l'intérieur ou aux alentours, on ne voit pas une seule mention de tombe épiscopale (1). Le recueil de la *Gallia christiana*, qui a soin de noter les sépultures de chacun des évêques antérieurs au VIIIe siècle, nous indique que leurs restes étaient portés à Saint-Nizier et à Saint-Just. Étant donné les habitudes de tous les diocèses et les préférences qui portaient chaque prélat à choisir un lieu de repos voisin des martyrs et des confesseurs, on ne s'explique pas leur éloignement de saint Irénée, si cette basilique renfermait ses restes. Qu'on relise les termes de l'institution de la collégiale de Saint-Just par saint Remy, on verra, dans les considérants, qu'elle est établie auprès du bienheureux Irénée et *des saints évêques* et confesseurs du Christ, Just et les autres, qui reposent dans sa basilique. Sans ces mots les *saints évêques*, les partisans de la collégiale de Saint-Irénée essaieraient de revendiquer la pièce comme leur titre de fondation ; leurs prétentions s'évanouissent devant ce fait qu'ils n'ont pas une sépulture épiscopale à montrer avant le XIe siècle, avant celle de saint Jubin.

Quand les premiers doutes s'élevèrent au sujet du lieu principal de la sépulture d'Irénée, on était au XIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où le souvenir des usages primitifs était bien affaibli, où les mémoriaux des translations avaient disparu. Au lieu de baser la démonstration sur la comparaison des édifices ou sur l'observation des rites, les parties adverses restèrent sur leurs positions. La question de principe ne fut pas éclaircie davantage au XVe siècle, quand les chanoines de Saint-Irénée voulurent s'opposer à une exposition de reliquaires neufs qui se préparait à

1. Les légendes étaient plus complètes en 1808. C'est Millin qui propose de remplir les lacunes par les deux derniers mots. (*Ibidem*, p. 481.)

2. L'inscription actuelle n'est qu'une transcription dont les débris ont été malheureusement dispersés pendant es réparations exécutées il y a 75 ans.

1. Le Blant, *Inscriptions de la Gaule chrétienne*, t. I.

la collégiale de Saint-Just On ne voit pas que les parties adverses se soient servies d'arguments décisifs, capables d'emporter la conviction de tout le monde. Il est vrai qu'elles envisageaient plutôt la question de l'authenticité des reliques que celle de la sépulture primitive d'Irénée. L'opinion réclama une enquête, qui fut menée par le cardinal Pierre de Turey, assisté de son frère, l'archevêque de Lyon, en présence de nombreux témoins. Les experts descendirent dans l'étage inférieur de la basilique Saint-Irénée et constatèrent que le sous-sol renfermait trois autels placés dans les trois absides. Celui du milieu attribué à saint Irénée et celui de saint Épipode contenaient, dans des châsses de plomb, des corps qui paraissaient entiers ; quant au troisième, celui de saint Alexandre, son contenu était plus difficile à déterminer. Ceci se passait en 1410. Les délibérations furent longues, car la sentence définitive rendue par le patriarche de Constantinople est du 9 août 1413 ; elle est favorable aux prétentions de la collégiale de Saint-Irénée, mais elle fait à sa rivale des concessions significatives qu'il faut retenir. Après visite faite à l'église Saint-Just, elle déclare que les deux collégiales ont formé une seule et même famille à l'origine, que l'une est fille de l'autre, que, *selon toute évidence, l'église Saint-Just a été la première dépositaire des corps de saint Irénée et de ses compagnons et que le dépôt confié à la collégiale de Saint-Irénée est la conséquence d'une translation postérieure* (1). Elle conclut en déclarant que les fidèles peuvent continuer légitimement à honorer saint Irénée et ses compagnons *dans la crypte de la collégiale de Saint-Just.*

Sur la question d'origine, en relisant les textes de Grégoire de Tours et d'Adon, il ne paraît pas que les experts aient fait valoir la différence d'invocation qui existait entre la basilique consacrée à saint Irénée et celle du VIe siècle citée par ces deux auteurs. Au moyen âge, on désignait toujours la basilique inférieure de Saint-Irénée sous le nom de *Saint-Jean sous terre*, par opposition à la basilique supérieure consacrée aussi à saint Jean ; or, quand on recherche quel est ce saint Jean, on découvre qu'il s'agit de *saint Jean l'Évangéliste.* Le seigneur Artaud, mort en 1494, choisit sa sépulture près saint Irénée, *ante valvas S. Johannis Evangelistæ* (1).

La ressemblance d'invocation est la cause évidente de la méprise qui a subsisté chez tous les auteurs modernes qui ont parlé de la rivalité des deux églises ; elle nous explique comment on a persisté à croire que l'église actuelle de Saint-Irénée est le même édifice que la basilique Saint-Jean-Baptiste citée par Grégoire de Tours et Adon, malgré l'arrêt de 1413. Paradin suppose un échange de reliques entre les deux établissements (2) ; le P. Jean de Saint-Aubin est du même avis (3) ; quant à Théophile Rainaud, il est plus porté à se faire une opinion d'après la structure des édifices ; il a des instincts d'archéologue, mais la destruction de la collégiale de Saint-Just lui ôtant toute possibilité de choisir entre deux termes, il cherche l'application du texte de Grégoire de Tours ou d'Adon à la basilique inférieure de Saint-Irénée (4), et il se persuade trop aisément

1. « Maxime eo quod ipsorum sanctorum corpora primo in crypta ecclesiæ sancti Justi predicti reposita fuère, quæ post beatum Patientem ad ecclesiam sancti Hyrenæi translata sunt, ut dicebant ». (*Acta SS.*, XXVIIIa die Junii, p. 348).

1. Les Bollandistes, *Acta SS.*, App. ad diem XXVIIIa die Junii, ont publié une partie de son testament.
2. *Histoire de Lyon*, éd. de 1573.
3. *Ibid.*, 2e partie, p. 57.
4. *Hagiologium Lugdunense*, 1 vol. in-f°, p. 47.

que les dispositions de ce chevet, terminé par trois absides, répondent aux indications fournies par l'historien des églises franques. Tout pénétré de respect pour un monument aussi antique, il se plaint de le voir tronqué. Il accuse les chanoines d'avoir fermé ou supprimé *l'une des deux chapelles latérales*, il veut dire l'absidiole du Midi, qui, en effet, n'a pas été rétablie parce qu'elle n'existait plus au moment des restaurations modernes. C'est une lacune fâcheuse dans le plan.

Le Nain de Tillemont, en 1695, n'était pas meilleur archéologue que Paradin et Rainaud ; il ne fait pas de difficultés de dire avec eux que la sépulture de saint Irénée s'est toujours conservée telle que la décrit Grégoire de Tours. Comme ses prédécesseurs, il a confondu les arcosoles, niches qui se pratiquent dans les flancs des murailles, avec les chapelles en cul-de-four qui terminaient parfois le chevet des églises pour recevoir des autels et non des tombeaux. « Les ruines qui en restent, dit Le Nain, font juger qu'elle estoit très magnifique. La cave y est encore entière et assez près de là, il y a un puits où l'on tient que Zacharie jeta ce qu'il ne put enterrer autrement des corps des martyrs (1). »

Le critique qui paraît avoir eu le plus de clairvoyance est le Père Chifflet, auquel nous devons de nombreux ouvrages d'érudition ; il discerne bien la succession des cryptes et des translations de reliques en rapprochant les textes; seulement il n'aperçoit pas le lien qui réunit Saint-Jean à Saint-Just, et n'explique pas pourquoi saint Patient a érigé deux temples magnifiques. En lisant le martyrologe d'Adon, il relève une différence de langage significative dans les passages où il relate la sépulture de saint Alexandre. La première fois, à l'article de saint Irénée, il se borne à dire sans louange qu'il repose dans la crypte de Saint-Jean-Baptiste, sur l'un des côtés du tombeau de saint Irénée; la seconde fois, dans ses annotations, il dit que saint Alexandre et saint Epipoy *reposent de chaque côté de l'autel dans la crypte qui fut bâtie avec des matériaux somptueux et antiques sur la colline qui domine la ville* (1).

Il en conclut, avec une certaine apparence de raison, qu'entre les deux rédactions, c'est-à-dire 857 et 874, environ (2), il y a eu translation de reliques et que cette cérémonie n'a pu avoir lieu que dans la basilique qui porte aujourd'hui le nom de Saint-Irénée, basilique qui fut, dit-on, restaurée par saint Remy, pontife, mort en 875. Il y a donc concordance entre de nombreux témoignages, et cela suffit, avec les considérations archéologiques, pour nous confirmer dans l'opinion que nous avons embrassée.

Le principe de la dispersion des reliques étant admis, rien n'est plus facile que d'expliquer les répétitions d'invocation qui se présentent dans l'histoire ecclésiastique. L'abbaye de l'Ile-Barbe aurait pu, elle aussi, intenter un procès en usurpation à la collégiale de Saint-Irénée, à propos du corps de saint Épipode ou saint Epipoy, car il fut un temps où ce martyr eut un autel et un sanctuaire dans son enceinte (3). Malgré la destruction du monastère, les habitants conservaient une tradition, d'après laquelle il existait une crypte ancienne dédiée à saint Epipoy, dans l'emplacement des ruines. Le propriétaire des jardins, M. Louis Sarsay,

1. *Mémoires*, t. III, p. 95.

1. « Sepulti ambo ex utroque altaris latere in crypta quæ in colle superposito civitati pulcro et antiquo opere extructa est ».
(Adonis *martyrologium* in additamentis. éd. Migne.)

2. Il faut dire 869, puisqu'en 868 les lettres d'institution de la collégiale de Saint-Just font encore mention de la réunion des reliques en question.

3. L. Niepce. *L'Ile-Barbe, son ancienne abbaye et le bourg de Saint-Rambert*. Lyon, Brun, 1890.

désireux de vérifier son exactitude, eut le courage d'entreprendre des fouilles, et son zèle a été récompensé par une découverte de substructions du plus haut intérêt. A $2^{m},50$ de profondeur, il a mis au jour des fondations, des fûts de colonnes, des marches et divers fragments qui lui ont fourni les éléments d'une restitution très sérieuse, que nous nous empressons de louer. La crypte de Saint-Epipode formait un rectangle de $10^{m},10$ de longueur sur $5^{m},80$ de largeur, avec une abside en cul de four et des voûtes d'arêtes qui reposaient sur 10 colonnes de pierre de Tournus, de $2^{m},18$ de hauteur. Enfin, l'accès avait lieu par un escalier de neuf marches couvert d'une voûte. N'est-ce pas là une imitation du plan de la crypte de Saint-Irénée à Saint-Jean l'Évangéliste, imitation qui serait du Xe ou XIe siècle? On sait, en effet, qu'au IXe siècle, au temps du chroniqueur Adon, Épipode reposait avec Alexandre « de chaque côté de l'autel, dans la crypte qui fut construite sur la colline dominant la ville (1) ». Des reliques de son corps furent sans doute envoyées à l'Ile-Barbe, après les invasions des Hongrois, au moment de la reconstruction de l'abbaye, afin d'augmenter le trésor et de créer un courant de pèlerins.

Il importait de s'étendre longuement sur la structure et l'affectation de la basilique inférieure de Saint-Irénée pour bien montrer qu'elle a été fondée dans des conditions spéciales, en dehors des règles adoptées pour les *martyria*, à raison de la multitude des victimes qu'on voulait honorer là et dont elle recouvrait les cendres. Les dispositions ne sont pas celles d'une confession faite pour recevoir un tombeau principal avec cortège; elles sont plutôt un exemple des transformations qu'on a imaginées dans le cours des âges pour vénérer les reliques avec pompe et ne peut pas servir, pas plus que celle de Saint-Epipoy à l'Ile-Barbe, à l'étude des confessions de la Gaule chrétienne.

En résumé, la ville de Lyon possède des substructions de monuments chrétiens très anciens qui peuvent nous aider à décrire les constructions qui furent élevées, au IVe siècle, à Saint-Nizier et à Ainay; au Ve siècle, à Saint-Irénée, mais elle a perdu toute trace de la crypte de Saint-Jean-Baptiste, par suite de la destruction de Saint-Just, au XVIe siècle. Les translations de reliques ont bouleversé les vocables des églises, et introduit des confusions dans l'Histoire, comme les restaurations ont altéré le plan primitif de chaque édifice; cependant, il paraît incontestable que le principe des confessions placées au-dessous de l'autel majeur y a été observé comme ailleurs, même dans les cas où les églises n'avaient aucun sarcophage à exposer.

Léon Maitre.

1. « Sepulti ambo ex utroque altaris latere in crypta quæ in colle superposito civitati pulcro et antiquo opere exstructa ». — *Martyrologium Adonis*. Ibidem, pp. 846 et 847.

Les *Arti* de Florence [1].

XXXIII

APRÈS avoir commandé le tableau du tabernacle, les Capitaines s'occupèrent des fresques du sanctuaire.

Guidés par le sens artiste si développé à Florence, ils adoptèrent le parti d'une décoration peinte sur toutes les surfaces disponibles.

Sans les connaître peut-être, ils mirent en pratique les recommandations de l'Église.

Nous en citerons seulement quelques-unes.

Saint Grégoire le Grand, pape de 590 à 604, a dit :

« Que la peinture remplisse les églises, afin que « ceux qui ne connaissent pas leurs lettres puis- « sent au moins lire sur les murailles ce qu'ils ne « peuvent lire dans les manuscrits. »

Le Concile de Nicée de 787 s'est prononcé dans le même sens :

« Puisque par la peinture nous pouvons tou- « jours penser à Dieu, et que dans les temples « sacrés lorsque la parole se tait, le spectacle « des images fixées aux murs nous raconte « et nous enseigne, le matin, à midi, le soir, la « vérité de ses actes. »

Au VIIIe siècle également saint Jean Damascène, gouverneur de Damas, s'exprime ainsi :

« Les images parlent ; elles ne sont ni muettes « ni privées de vie comme les idoles des païens. « En effet toute peinture que nous lisons dans « l'église raconte, comme si elle parlait, l'abais- « sement du Christ pour nous, les miracles de la « Mère de Dieu, les actions et les combats des « Saints. Toute image ouvre le cœur et l'intelli- « gence ; elle nous engage à imiter d'une façon « merveilleuse et ineffable les personnes qu'elle « représente. »

Il faut reconnaître que sur le principe des églises peintes, il y a divergence d'opinion entre les catholiques, tous également sincères.

Nous qui vivons en Italie, nous entendons fréquemment des personnes étrangères, surtout lorsqu'elles viennent du Nord, déclarer que les églises italiennes décorées de peintures, de mosaïques et de marbres sont dépourvues de tout caractère religieux.

On peut répondre d'abord que la décoration peinte a été pratiquée dans les contrées du Nord comme dans les pays du Midi.

Au VIIe siècle, Benoît Biscop, abbé de Weremouth en Angleterre, orna son église de peintures religieuses, notamment du *Jugement dernier*.

En 1025, le synode d'Arras déclarait que, par les peintures des églises, les illettrés apprenaient ce qu'ils ne pouvaient voir dans l'écriture.

Au même siècle, un évêque d'Auxerre fit peindre dans le chœur de sa cathédrale les portraits des saints prélats, ses prédécesseurs, « vou- « lant qu'à la vue de ces peintures, l'esprit de « chacun fût rappelé, comme par un conseil « vivant, au courage de la piété. »

Depuis, les contrées du Nord affectionnent plus particulièrement l'austérité de la pierre, mitigée du reste par les tableaux d'autel et les vitraux peints, tandis que dans les pays du soleil on continue à préférer les fresques et l'éclat des matériaux.

Tout dépend donc des époques, des contrées et des peuples, mais dans le Midi comme dans le Nord les fidèles accomplissent leurs devoirs avec une égale dévotion.

On en doit conclure que cette question est hors de discussion et surtout qu'elle ne comporte pas l'établissement d'une formule.

Les sanctuaires entièrement décorés de peintures sont très nombreux en Italie.

Le plus ancien exemple actuellement visible est l'église Santa Maria Antiqua, remise à la lumière, au Forum Romain, en 1900 ; la date de sa fondation est incertaine, mais il est hors de doute que le pape Jean VII, *vir eruditissimus*, dit le *Liber Pontificalis*, la fit, de 705 à 708, décorer de peintures ; les successeurs de Jean VII continuèrent si bien que dans l'église il ne resta pas la moindre surface nue : parois verticales,

1. Voir la *Revue* de mars, de mai, de septembre, de novembre, 1902 et de janvier 1903.

ambons, voûtes, colonnes, bases des chaires et des bancs, embrasures des fenêtres et des portes, tout fut recouvert de fresques (1).

Parmi les sanctuaires dont les peintures ont été conservées, alors que tant d'autres furent volontairement détruites ou cachées, il faut citer en première ligne, à l'église de Santa Maria Novella de Florence, la célèbre chapelle dite des Espagnols (2), peinte en 1357; on peut là ressentir pleinement l'impression délicieuse qu'éprouvent le cœur et l'esprit à la vue d'une semblable parure.

Les fresques d'Or San Michele sont bien loin d'avoir la même importance ; dans cette cité de Florence, si riche en peintures murales, elles passent presque inaperçues ; c'est pourquoi, et aussi à cause des difficultés que présente leur étude, nous n'avons pas eu jusqu'à présent un travail d'ensemble.

Quelques écrivains jusque vers le dernier quart du XVIIIe siècle donnent divers détails ; les érudits modernes ont recueilli dans les dossiers d'archives des notes intéressantes, mais bien des points n'ont pu être éclaircis à cause du badigeon de lait de chaux fait vers 1770 sur les voûtes et quelques autres parties.

Celui qui a ordonné ce badigeon est maintenant à nos yeux coupable et ignorant, mais au XVIIIe siècle on professait que les fresques des XIIIe, XIVe et XVe siècles résultaient d'un art barbare.

Ce dédain montait plus haut et était partagé par des esprits distingués.

Vasari est un singulier personnage ; il comble d'éloges les peintres anciens et aussitôt qu'il est chargé, vers 1560, par le grand-duc de Florence, Cosimo I, de s'occuper de l'intérieur des églises de Santa Croce et de Santa Maria Novella, il s'empresse de détruire les vieilles fresques et de les remplacer par des autels de son invention.

Et Raphaël !

Sans doute il a obéi aux ordres de Léon X, mais enfin dans les Chambres du Vatican il a vu anéantir les anciennes fresques sans protester, sauf pour un plafond de Pérugin, son maître.

Et cependant il y avait au palais pontifical bien des appartements spéciaux et mieux appropriés à l'*École d'Athènes* et à la *Dispute du Saint-Sacrement.*

Et Michel-Ange !

Il a laissé gratter les fresques de Pérugin, à la Sixtine, pour établir son *Jugement dernier.*

Des exemples partis de si haut ne pouvaient manquer d'être suivis ; heureusement il y a eu des exceptions.

Pour être juste, il faut rappeler que dans certains cas spéciaux, les fresques n'ont pas été blanchies par mépris, mais pour des raisons d'hygiène.

A Vérone, après la peste de 1630, on fit passer à la chaux les murailles de plusieurs couvents et églises, notamment à San Giorgio, qui avait été décoré au XIVe siècle.

L'architecte d'Or San Michele a fait un acte absurde, mais étant donné les idées du temps, on peut lui accorder les circonstances atténuantes.

Il a fallu attendre la réaction encore longtemps ; elle est arrivée enfin vers 1820, grâce aux efforts des préraphaélistes d'Angleterre et d'Allemagne et des quattrocentistes italiens.

Sans doute toutes les anciennes fresques n'ont pas été, dès alors, remises à la lumière, et il s'en faut qu'elles le soient toutes à présent, mais au moins la destruction a été généralement arrêtée.

Et puis dans une pareille œuvre de résurrection, la volonté seule ne suffit pas ; il faut les ressources nécessaires et souvent elles tardent à venir par la force des choses.

Les travaux de conservation et de restauration sont très considérables en Italie ; nécessairement il a fallu les entreprendre successivement et le tour d'Or San Michele n'est arrivé qu'en 1864 ; interrompu par la mort de l'artiste qui en était chargé, le travail n'a été terminé qu'une trentaine d'années après, pour les voûtes, les doubleaux, les arcades, les arcs et quelques figures isolées.

J'ai eu la bonne fortune de suivre sur les échafaudages une partie du travail, et depuis j'ai assisté à d'autres nettoyages de fresques ; je puis donc en parler *de visu.*

1. Gerspach, *Gli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua ; al Foro Romano.* Roma, Desclée, Lefebvre e C^i.

2. Primitivement, le Chapitre y célébrait la fête du Saint-Sacrement. En 1566, elle fut concédée à une confrérie d'Espagnols, d'où la dénomination actuelle qui n'a plus de raison d'être maintenant.

L'opération d'enlever la pellicule de chaux qui recouvre la peinture est fort longue et extrêmement délicate.

Bien des procédés ont été préconisés depuis que les fresques anciennes ont été heureusement remises en honneur.

Je m'en tiendrai aux méthodes les plus simples : elles sont en même temps celles qui offrent le plus de chances de succès.

Nous admettons que nous sommes en présence d'une fresque saine ; elle n'a été atteinte ni par la moisissure, cet ennemi presque invincible, ni par les fumées des cierges et de l'encens ; de plus l'enduit sur lequel elle est peinte est, au moins par partie, resté suffisamment adhérent à la muraille.

Sur ces parties, l'opérateur peut procéder par percussion : pour faire tomber la pellicule de chaux il la frappe très légèrement avec un petit marteau à tête de bois de noyer assoupli, et à manches flexibles ; le procédé peut réussir, mais il n'est pas généralement accepté.

Les opérateurs, qui le repoussent, introduisent entre la pellicule de chaux et la couleur un instrument plat et très mince de la forme d'un couteau à palette ou d'une truelle. On comprend la légèreté de main et les précautions qu'il faut pour enlever la pellicule sans égratigner les couleurs.

L'opération réussit rarement du premier coup, car il reste de ci de là quelques grains de chaux ; on recommence alors avec des outils plus fins.

Un lait de chaux ne recouvre pas pendant des siècles une peinture aussi délicate que la fresque, sans s'amalgamer dans une certaine mesure avec les couleurs ; aussi, même sur les fresques dont la pellicule de chaux a été enlevée d'une façon satisfaisante, il reste sur la peinture comme une sorte de buée blanchâtre.

Il faut se garder de tenter de l'enlever. Les boulettes de mie de pain sont insuffisantes et l'emploi de l'eau, soit pure soit légèrement additionnée de vinaigre ou d'ammoniaque est dangereux.

Une fresque n'est pas peinte avec des couleurs préparées de la même façon ; généralement le premier travail se fait à *buon fresco* avec des couleurs délayées simplement dans l'eau ; les reprises et diverses colorations se font *a tempera*, c'est-à-dire avec des couleurs préparées à l'œuf, à la colle ou avec d'autres matières agglutinatives ; au lavage le *buon fresco* résiste, tandis que la *tempera* disparaît ; en passant une fresque à l'éponge on détruirait à coup sûr certaines couleurs au grand préjudice de l'harmonie générale.

XXXIV

OR San Michele comprend :

Six voûtes reliées par des arcs doubleaux.

Dix arcades de fenêtres et de portes.

Douze piliers, dont deux isolés, quatre d'angle et six de flanc.

La peinture commence à environ deux mètres du sol.

Chaque voûte est divisée en quatre sections ; dans chacune est peinte une figure.

Les arcs doubleaux sont décorés d'une suite non interrompue de petites figures en buste représentant des Saints, des papes et des prélats, encadrés d'une bordure en forme d'étoile quadrilobée ; cet ornement, d'un bel effet décoratif, est nommé en Italie *formelle* (1).

Les arcades des fenêtres et des portes sont revêtues de petites figures en pied, disposées dans des compartiments suivis, en forme de parallélogrammes ; les personnages sont des Saints, des anges, etc. ; rarement on découvre une scène.

Sur les piliers sont peintes des figures en pied et en *formelle*.

En 1357, la Seigneurie ordonna la fermeture des arcades, l'opération fut terminée seulement en 1412, mais à mesure qu'elle avançait les Capitaines paraissent avoir fait peindre de grandes figures isolées sur les parois ; en 1379, ils demandèrent à la Seigneurie l'autorisation d'affecter une partie de leurs ressources à ces figures qui peuvent être au nombre de vingt-huit. En 1770, fort probablement, ces peintures furent recouvertes, non pas d'un simple lait de chaux mais d'un enduit plus épais ; deux seulement, — on les voit derrière le tabernacle, — ont été débarrassées, de notre temps. Tous les autres emplacements, ont-ils été peints ? C'est difficile à dire, mais, d'après quelques traces, il m'a paru que certainement plusieurs l'ont été.

1. J'ai reproduit au chapitre XVIII, une *formelle* avec le sigle de l'oratoire.

Pour donner une idée de la profusion des peintures murales dans un oratoire de dimensions aussi exiguës (1), quelques chiffres suffiront.

Le nombre de figures en pied, de grandeur naturelle et au-dessus, peintes dans les voûtes et sur les piliers, était de 63 (2); celui des figures en pied, de petites dimensions, ou en buste, peintes sur le haut des piliers, sur les arcades des fenêtres et des portes et sur les arcs doubleaux, est de 220. Les figures groupées dans les prédelles des piliers ne sont pas comprises dans ces chiffres.

Les nervures et les arêtes, les voûtes, arcs et arcades, ainsi que les surfaces plates qui les entourent, sont entièrement décorées de motifs d'ornement.

L'intérieur d'Or San Michele. (Photographie d'ALINARI.)

1. Le sommet des voûtes est à environ $11^{m},50$ du sol; la longueur extérieure de l'édifice est de 33 mètres et la largeur de 22 mètres.

L'oratoire en arcades ouvertes offrait relativement peu de ressources pour la peinture.

La vue que nous donnons permet de se faire de l'intérieur une idée assez juste.

2. Ce chiffre n'est plus exact à présent ; on verra plus loin qu'un certain nombre des figures sur les piliers n'existent plus ; il ne comprend pas non plus celles des parois qui bouchent les arcades, à cause de l'incertitude où nous sommes à ce sujet.

Comme conception, Or San Michele ne peut certainement être comparé à la chapelle dite des Espagnols, peinte quelques années avant à Santa Maria Novella, mais le parti résulte du même esprit décoratif ; sur toutes les surfaces, des fresques entourées, selon leur importance, de listels ou de bordures.

Les Capitaines firent commencer les peintures murales en 1350.

A cette date la reconstruction d'Or San Michele, ordonnée par la Seigneurie en 1336, n'était

pas terminée ; mais en Italie on n'attend pas l'achèvement d'un édifice pour procéder à sa décoration, on le voit bien aux nombreuses églises laissées inachevées dont l'intérieur cependant est décoré avec magnificence.

Le peintre choisi fut Jacopo Landino, dit Jacopo di Casentino et aussi Jacopo da Pratovecchio, localité du Casentin, contrée située entre Florence et Arezzo.

Son père Landino se comporta bravement à la bataille de Campaldino, gagnée en 1289 par les Florentins sur les Aretins et où Dante combattit.

Vasari nous apprend qu'après la renommée de Giotto et de ses disciples, beaucoup de jeunes gens se livrèrent à la peinture et à l'étude de la nature dans l'espoir d'arriver à la réputation ; parmi eux fut Jacopo di Casentino (1318? 1390?).

Jacopo était *guardiano* au célèbre couvent des Franciscains à la Verna ; la fonction de *guardiano* était conférée à l'élection, elle donnait au titulaire une sorte de gouvernement du couvent. Taddeo Gaddi (1300? 1366), l'un des meilleurs élèves de Giotto, travaillait à la Verna. Jacopo lui demanda de lui enseigner la peinture ; il réussit si bien que Taddeo le mena à Florence avec un autre de ses élèves, Giovanni da Milano.

Jacopo travaillait d'abord avec Taddeo, puis il fit plusieurs tabernacles sur rue, des tableaux et enfin il eut l'importante décoration d'Or San Michele. Après quoi, il retourna dans le Casentin et à Arezzo, où il exécuta un grand nombre de peintures.

En 1350, il fut à Florence l'un des fondateurs de la confrérie des peintres, placée sous la protection de saint Luc; pour la chapelle de la confrérie, Jacopo peignit le patron faisant le portrait de la Vierge ; sur la prédelle, il représenta les membres de la compagnie et des femmes à genoux. La confrérie était à l'hôpital Santa Maria Nuova ; en 1561, le grand-duc Cosimo Ier la transféra dans l'un des cloîtres de l'église de la Santissima Annunziata et l'organisa en Académie des Arts du dessin.

Relativement au grand nombre de peintures que Jacopo exécuta, il en reste peu, à l'exception des fresques d'Or San Michele.

A Arezzo, par exemple, on lui attribue les figures de saint François et de saint Dominique sur l'un des piliers de l'église Santa Maria della Pieve et une *Pietà* à la Misericordia, mais on donne aussi ces peintures à Spinello Aretino.

Dans le Casentin aucune des peintures du XIVe siècle qui subsistent ne peut non plus être attribuée avec certitude à Jacopo.

Dans la chapelle du célèbre château du comte Guido, qui domine la cité de Poppi et qui, dit-on, a servi de type à Arnolfo di Cambio pour le palais de la Seigneurie à Florence, on voit encore plusieurs fresques en partie ruinées : *La Présentation au Temple, la Veuve de Naïm, le Christ et les Pharisiens, la Cène, la Mort de la Vierge* d'un côté ; de l'autre côté, des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste, et dans la voûte les quatre Évangélistes. Ces peintures sont attribuées ou à Buffalmacco ou à Jacopo di Casentino ou à son élève Spinello Aretino.

Je ne puis trancher la question ; il me paraît cependant que la fresque qui se rapproche le plus de Jacopo est le *Festin d'Hérode.*

Dans la même chapelle se trouve une fresque de forme très allongée ; elle est divisée en six compartiments. Au centre, la Vierge sur le trône ; à ses côtés, divers Saints. Cet ouvrage peut aussi, avec quelque vraisemblance, être donné à Jacopo (1).

Selon Vasari, Jacopo fit à Florence trois tabernacles sur rue, l'un au marché Vieux, un autre sur la place San Niccolo et un troisième pour les teinturiers, sur le mur de l'enclos de San Onofrio.

Le tabernacle du marché Vieux appartenait à la corporation des médecins. Les condamnés à mort étaient admis à se prosterner devant l'image de la Madone peinte sur bois, avant d'être justiciés.

Ce tabernacle a disparu, ainsi que celui de San Niccolo.

Le tabernacle des teinturiers subsiste encore en partie.

Les teinturiers ne formaient pas un *Arte* distinct, malgré leur importance ; ils ressortissaient, comme les autres métiers de la laine, à la puis-

1. La fresque était au-dessus de l'autel, elle a été détachée par suite des travaux qui se font dans la chapelle. Lorsque je l'ai revue, en 1902, elle n'était pas encore remise à sa place.

sante corporation de la *Lana*. Néanmoins ils avaient une organisation propre, des oratoires, des hôpitaux, un budget et un écusson ; pour être un *Arte* il ne leur manquait que les droits politiques.

Ils possédaient notamment près du couvent de San Onofrio de vastes jardins; ils firent construire là, vers 1280, un hôpital destiné aux mendiants pauvres, et plus tard ils chargèrent Jacopo de peindre un tabernacle sur la rue (1).

Ce tabernacle était important et formait une petite chapelle en arcade ; la construction est restée, mais les fresques sont ruinées vers le bas et entièrement sur l'arc. Il subsiste cependant le haut du corps de la Madone assise avec l'Enfant dans les bras ; son visage est doux mais pensif. A ses côtés se tiennent deux figures de Saintes, délicieuses avec leurs cheveux blonds, leurs profils délicats et leur expression de pieuse et sincère vénération.

La Galerie des Offices conserve de Jacopo deux peintures.

Un triptyque sur fond d'or : au centre, le couronnement de la Vierge ; sur les côtés, les saints François, Jean-Baptiste, Yves et Dominique. Dans les « cuspides », l'Annonciation et la Descente aux Limbes. La composition est claire et bien ordonnée, mais les couleurs ont sensiblement tourné au noir. Cela peut s'observer dans d'autres tableaux à fond d'or; ce fond est, en peinture comme en mosaïque, d'un emploi difficile ; par un effet de contraste, il ternit les couleurs tangeantes et en modifie les valeurs ; le jaune, par exemple, très franc lorsqu'il est isolé, paraît à l'œil comme rabattu lorsqu'il est voisin d'un fond d'or ; les vieux peintres le savaient bien, aussi, pour éviter cet inconvénient, ils donnaient, par accumulation, à leurs couleurs le plus d'énergie possible ; de là, à la longue une sorte de désagrégation des matières colorantes et finalement un ton foncé.

L'autre peinture de Jacopo n'est pas à proprement dire un tableau d'autel, mais une prédelle très importante par son sujet et ses dimensions inusitées.

Elle est divisée en cinq compartiments dont l'un est relativement très développé.

1. Cette rue fut appelée *Via dei Malcontenti* ; c'était le chemin qu'on faisait suivre aux condamnés à mort pour les conduire à la potence.

Au centre, saint Pierre, entouré de nombreux personnages, distribue les dignités ecclésiastiques; à gauche, saint Pierre est délivré de la prison ; à droite, il est crucifié. Aux deux extrémités, groupés par quatre, les apôtres : André, Jean, Philippe, Matthieu, Thomas, Jacques, Luc, et un autre indéterminé.

En raison de la rareté des tableaux de Jacopo (1) et quoique les épisodes de la vie de saint Pierre n'aient jamais appartenu à Or San Michele, je reproduis la scène principale de ce remarquable ouvrage ; il donnera du talent de l'artiste une idée plus complète que les peintures d'Or San Michele ; on y sent que Jacopo était peintre de fresques et qu'il aurait pu exécuter à Florence des travaux aussi importants que les plus renommés des élèves de Giotto.

Les fresques d'Or San Michele ne donnent pas sa mesure.

XXXV

JACOPO da Pratovecchio commença Or San Michele par les six voûtes ; chaque voûte fut divisée en quatre parties égales. Sur un fond bleu semé d'étoiles d'or il peignit, dans une auréole claire, un personnage debout plus grand que nature : chefs des tribus d'Israël, prophètes, patriarches et autres personnages bibliques ; il peignit également une partie des murs et quelques figures sur les piliers ; le travail fut lent ; en 1397, les Capitaines demandèrent à la Seigneurie l'autorisation d'affecter des fonds à la continuation des peintures.

Les figures de Jacopo sont correctes, largement peintes et bien posées, ce qui est toujours difficile sur une surface concave. Son programme, limité à des personnages isolés, sans liens entre eux, était ingrat ; il s'en est acquitté avec conscience et talent.

Une partie de la voûte et les arcs ont fait l'objet d'une pièce de vers écrite par Franco Sacchetti, né à Florence, probablement vers 1330, et mort en 1400 probablement aussi.

Il était dans le commerce comme ses parents et avait beaucoup voyagé ; il exerça à Florence

1. La *National Gallery* de Londres possède plusieurs ouvrages de Jacopo, notamment l'*Évangéliste saint Jean enlevé au ciel*. Ce sujet a été magistralement traité par Giotto dans la chapelle Peruzzi à Santa Croce de Florence.

des fonctions publiques; comme Prieur, il fit partie de la Seigneurie en 1383; la République le chargea de plusieurs missions diplomatiques.

En 1381, il était *camerlingo*, trésorier, de la Compagnie d'Or San Michele.

Sacchetti n'était pas humaniste; c'était un conteur frivole qui est toujours resté au second plan; il a écrit en prose plusieurs ouvrages, notamment les *Trois cents nouvelles* laissées inachevées.

Surtout il n'était pas poète, on le voit bien à sa pièce de vers sur Or San Michele. La versification est défectueuse; il se préoccupe visiblement des rimes et fréquemment pour les trouver il fait des inversions et termine le vers par un mot impropre et inutile. Ses idées sont souvent confuses et indécises; du reste il n'a aucune prétention à l'élégance, car il avoue que son style est *grosso*.

Le manuscrit original des vers sur Or San

Saint Pierre distribuant des dignités ecclésiastiques, par Jacopo da Casentino (1318(?)-1390(?)). Galerie des Offices à Florence (Photographie d'Alinari).

Michele, a été, dit-on, enlevé de Florence par le fameux Libri; on ne sait ce qu'il est devenu. Mais la pièce se trouve dans une copie de quelques-unes des productions de Sacchetti.

La traduction en français d'un texte du XIVe siècle dont certains passages sont difficiles à comprendre même en italien, a été un travail très dur; cependant je puis dire, que grâce au concours d'un professeur émérite, celle que je produis se rapproche sensiblement, si non toujours de la lettre, du moins de l'esprit de l'original.

Voici cette pièce.

« Étant tout pensif et me mirant dans les « blanches processions, j'ai composé et écrit à « loisir ces expressions métriques dans un style « poétique vulgaire.

« Avec tous mes sentiments intimes, Mère du « ciel, je demande miséricorde.

« Car j'ai été un pécheur, coupable de toutes « sortes de péchés, ne songeant pas à l'éternel « refuge.

« Je me suis laissé entraîner au péché volon- « tairement, en homme d'une intelligence erro- « née.

« Je suis arrivé près du sépulcre et j'ai frémi, « parce que le temps passé est loin et que je « ne puis me soulager d'espoir de retour.

« Lorsque je songe aux jours écoulés, il me

« semble qu'aucun d'eux ne mérite qu'on en « dise du bien, à moins que je me fasse assez « fort pour payer le mal récemment commis.

« Aussi, haute Reine de toutes les gloires, se- « cours-moi parce que je suis contumace.

« Et j'ai recours à toi, afin que tu intercèdes « pour que mon âme puisse reposer quelque « temps dans la courte saison qui me reste à « vivre.

« Que l'on me tienne compte de ce que j'écris « avec ton aide, sur la fidèle histoire des Bianchi.

« Pour l'oraison que j'ai faite, donne-moi la « grâce, avant que je retourne en cendres.

« Vierge épouse, par ta seule clémence, fais que « je me dispose à la pénitence.

« Sois mon avocate auprès du Père et du Fils, « afin que le ciel n'ait pas à m'exiler.

« Car je reconnais mon Seigneur très haut et « combien j'ai été un méchant pécheur.

« Par la confession, la contrition et la péni- « tence, les pleurs, que mes péchés ne reviennent « pas en lumière.

« Et de moi encore, à cause des obstacles que « pendant treize années j'ai suscités au tabernacle « qui dépasse en beauté, si je puis bien en juger, « tous les autres de ce siècle.

« Avec une très grande foi pour démontrer ta « gloire on a disposé là et peint ton histoire et « tes miracles ; ils se voient encore dans les vi- « traux qui embellissent avec clarté ce lieu qui « t'appartient.

« Comme tout le monde le sait, le mystère de « la Passion fut peint derrière sainte Anne et « on y conservait cette prière significative parmi « les Bianchi (1) ; plusieurs étrangers en ont pris « copie et peut-être quelqu'un l'a portée en « Éthiopie.

« Beaucoup de personnes adorent dans ce « lieu, en associant l'esprit à la dévotion.

« Tout à l'entour sont les plus notables, les « plus dignes et les plus vénérables de tes Saints.

« Dans la voûte étoilée, sont des anges musi- « ciens, entourés de cithares et de divers instru- « ments.

« Et sur les piliers encore d'autres en adoration.

« Les deux Jean et Joachim sont dans la voûte « avec Dieu.

1. Les Bianchi formaient une congrégation ayant charge de porter les bannières dans les processions.

« Autour de l'autre est la foule angélique des « neuf chœurs.

« Très sainte Vierge, tu es peinte là-haut avec « ta Mère si digne.

« Et Madeleine, apôtre de ton Fils (1), est « avec Catherine l'épouse.

« Et tout est fait selon la loi salutaire de la « grâce, qui est si favorable.

« Dans la première des voûtes qui suivent « abondent les martyrs et les prêtres.

« Sur l'arc transversal sont les Pontifes, Pierre « et les autres, ils sont six moins que seize (2).

« Moïse est dans le ciel avec ses tables.

« Et le roi David qui ne composa pas de « fables (3).

« Et Josué et Maccabée qui furent si vaillants « sont dans des carrés avec eux.

« Sur cette loi écrite fut son titre (4).

« Dans l'autre voûte je note tout autour des « confesseurs, des docteurs et des vierges.

« Sur les bordures, Marie de Moïse tient le « psautier ; dans la voûte et non sans mystère, « Judith.

« Esther et Ruth l'accompagnent ayant gagné « cette place par leurs grandes vertus.

« Sur les troisièmes voûtes, premières en en- « trant, est la loi de la nature.

« Si je distingue bien, là sont Adam, Abraham « et d'autres.

« Ève, Sarah et deux autres splendides se « voient dans la sixième voûte.

« Sur les arcs environnants d'autres Saints font « suite.

« Sur les deux arcs majeurs sont, si je le saisis « bien, Adam et Ève aussitôt après leur création.

« Et il y a les grilles et les lumières scintillan- « tes afin que ton sanctuaire soit dignement « éclairé.

« J'ai trouvé dix de tes apôtres en marbre qui « étaient cachés dans un endroit affreux.

1. Sainte Marie-Madeleine est qualifiée *Apostola* en Italie.

2. *Piero e altri, e sou sei meno che sedisi* ; c'est une inversion qui peut-être résulte d'une erreur de copie. Il semble que Sacchetti a voulu mettre non pas six moins seize mais seize moins six, c'est-à-dire dix.

3. Les mots : *Chi non compuose favole* n'ont été inscrits que pour faire la rime avec le vers précédent *Moyseé nel cielo con le tavole*. C'est un exemple de la manière de Sacchetti.

4. Ce vers n'est évidemment pas à sa place, car il se rapporte à Moïse.

« Les deux autres étaient dans des murs ; on « les prenait pour deux prophètes, portant des « écrits dans leurs mains.

« On peut les avoir avec beaucoup de peines « et de fatigues.

« Car ils furent murés tout autour de Toi.

« Et ce sont là toutes les choses que j'ai dispo- « sées, je le dis afin que chacun le sache et d'au- « tres choses encore, ainsi que peut le compren- « dre celui qui veut bien distinguer.

« J'ai agi avec toute mon intelligence et mon « habileté ayant confiance en Toi qui as été l'ori- « gine de tout.

« Aussi affranchis-moi des ténèbres qui obs- « curcissent et troublent mon esprit, afin qu'il « soit clair et purifié de tout vice.

« Je t'implore comme guide : conduis-moi à « ton Fils à qui je confesse mes fautes.

« Quand je montrerai la dernière larme de mon « corps, qui sortira de mon âme, que cela puisse « être en ton saint nom; et je répéterai toujours: « en ta main, Seigneur !

« Les Bianchi ont fini les paroles et l'oraison.

« Et je prie le Seigneur et sa Mère de me « pardonner enfin mes péchés. »

Parmi ses péchés confessés étaient sans doute les pamphlets qu'il avait écrits contre le clergé et les moines et l'opposition, avouée dans l'un de ses vers, qu'il avait faite pendant treize ans au tabernacle d'Orcagna.

L'écrit ne supporte pas un examen critique ; d'abord il est incomplet, ce qui n'est pas un reproche, car à l'époque où il a été fait, la décoration était probablement loin d'être terminée.

Les descriptions de Sacchetti sont confuses, incohérentes, sans méthode. Il n'est pas toujours certain de ce qu'il voit, car plusieurs fois il dit : « si je distingue bien » et « si je puis bien en juger ». Il spécifie souvent au hasard. D'une voûte il passe à un arc éloigné, puis il revient à une autre voûte ; il mentionne des sujets que je n'ai pu retrouver, quoique les fresques n'aient été, dans les voûtes et les arcs, ni grattées ni changées.

La copie du manuscrit n'est pas datée.

Sacchetti était camerlingue d'Or San Michele en 1381 ; comme il n'aurait pas été nommé officier de la Compagnie étant chargé de péchés et hostile au tabernacle, il est à présumer que ses vers sont antérieurs à cette année.

Malgré tous les défauts de la composition, je n'ai pas hésité à la reproduire en entier, d'abord parce qu'elle n'a pas, je crois, été donnée jusqu'à présent en langue française et que c'est un document curieux et caractéristique de l'époque.

Non seulement Sachetti n'est pas un guide, mais, son écrit à la main, on est dérouté.

L'examen des vingt-quatre figures peintes dans les voûtes est malaisé.

L'intérieur d'Or San Michele est rarement bien éclairé ; les fresques, ternies par le contact du badigeon, sont comme revêtues d'une gaze blanchâtre et les contours des figures manquent de netteté.

Sur quelques points on a essayé de notre temps de raviver les contours et les lignes par de nouvelles couches ; on a renoncé à cette tentative et on a bien fait; mieux vaut des tons affaiblis que des couleurs nouvelles.

Quelques figures seulement peuvent être spécifiées, ainsi : David, Moïse, Jean, Joachim, Josué, Macchabée, Judith ; pour les autres, on reste dans l'indécision faute d'éléments iconographiques. Sans doute Jacopo a voulu donner une signification morale à ses personnages, mais on sent qu'il a surtout été préoccupé de l'effet décoratif, et en ce sens il a parfaitement réussi dans la tâche ingrate qui lui fut confiée.

XXXVI

La description des figures peintes sur les piliers donne également lieu à de grandes difficultés (1).

Les architectes avaient très judicieusement préparé les piliers pour une décoration peinte. Sur chaque face, ils avaient pratiqué dans la pierre une réserve en creux peu profonde pour recevoir un Saint de grandeur naturelle ; au-dessous le peintre pouvait représenter, en prédelle, des épisodes de la vie du Saint ou d'autres sujets ; au-dessus il restait un champ libre pour

1. J'ai dû me borner à tenter une description, qui restera incomplète, des voûtes et des piliers ; l'étendre aux doubleaux, aux arcades et aux arcs serait une entreprise irréalisable, vu le nombre des sujets qui dépasse 200 et surtout l'incertitude de significations précises et l'état très affaibli des colorations, suite du badigeon au lait de chaux.

une figure en buste dans une *formelle* et des motifs d'ornement. On ne peut concevoir une meilleure disposition pour la décoration d'un pilier.

Il y avait place pour trente-neuf figures de Saints de grandeur naturelle.

A présent on constate huit emplacements vides ; par les traces de peintures encore visibles au haut des piliers, il paraît évident que les figures des Saints ont été détruites.

Six Saints sont cachés par la boiserie du réduit qui sert de sacristie.

Quatre anciennes figures ont été au XVIe siècle cachées sous des peintures sur bois.

Les figures qui restent en vue n'ont pas été toutes recouvertes par le badigeon ; quelques-unes sont toujours appréciables, mais d'autres sont très abîmées ainsi que les prédelles et les inscriptions peintes au-dessous des personnages.

Ces dégradations s'expliquent par l'état d'abandon dans lequel on avait laissé Or San Michele. Le sanctuaire avait été envahi par des gens qui s'adonnaient à des choses *contra honorem Dei et bonorum christianorum mores*, comme il est écrit dans l'ordonnance de 1480, prise par la Seigneurie pour les chasser.

On a vu qu'Or San Michele était devenu en 1339 le sanctuaire officiel des *Arti*.

Les sept arts majeurs : les juges, la Calimala, la laine, la soie, les changeurs, les médecins, les pelletiers et six des arts mineurs, les maréchaux-ferrants, les liniers, les cordonniers, les armuriers, les maîtres-maçons et charpentiers, les bouchers avaient été mis en possession des tabernacles extérieurs.

Toutes les places étant occupées, les Capitaines attribuèrent à chacun des huit arts mineurs qui restaient à pourvoir, une face de l'un des piliers de l'intérieur avec l'obligation d'y faire peindre son protecteur, de grandeur naturelle. La répartition se fit ainsi en 1380.

Vinattieri, marchands de vin en gros et en détail. Patron, saint Martin.

Albergatori maggiori, hôteliers principaux. Patron, saint Julien.

Oliandi e pizzicaiuoli, marchands d'huile, épiciers, charcutiers. Patron, saint Barthélemi.

Galigai e cuoiai, tanneurs et corroyeurs. Patron, saint Augustin.

Correggiai, bourreliers et selliers. Patron, la Trinité.

Legniaioli, menuisiers. Patron, l'Annonciation.

Chiavaioli, serruriers. Patron, saint Zanobi.

Fornai, boulangers. Patron, saint Laurent.

Les *Arti* avaient été empressés à solliciter leurs concessions, mais quelques-uns le furent beaucoup moins à réaliser les conditions imposées.

Si plusieurs figures furent peintes aussitôt, d'autres se firent attendre.

En 1392, les Capitaines firent sommation aux serruriers d'avoir, sous peine d'une forte amende, à faire peindre leur patron ; et comme d'autres places concédées restaient également inoccupées, ils décidèrent de les faire décorer d'office à bref délai et, au besoin, d'exercer contre les corporations en défaut des poursuites judiciaires.

La décision ne fit pas grand effet, car les patrons des charcutiers, des marchands de vin et des tanneurs n'ont été peints que plus d'un siècle après.

Comme le nombre des places disponibles contre les piliers excédait de beaucoup celui des Arts mineurs à pourvoir, les Capitaines, avant même la distribution de 1380, les concédèrent à des confraternités et même à des particuliers.

On n'a pu, jusqu'à présent, ni établir la liste de ces concessionnaires, ni déterminer les figures qui furent peintes ainsi.

C'est à peine si par des pièces d'archives ou à la vue, il est possible de citer :

Le bon larron,
Sainte Verdiana,
Sainte Lucie,
La Visitation,
Saint Nicolas,
Saint Jean-Baptiste,
Saint Michel Archange,
Saint Antoine de Padoue,
Saint Étienne,
Sainte Marie-Madeleine.

Évidemment un certain nombre de figures dont on sait les noms sont reconnaissables, mais d'autres, dont les noms sont également connus, ne se distinguent pas les unes des autres à cause de la ruine des prédelles et des inscriptions ; ainsi on ne saurait distinguer sainte Lucie de sainte Verdiana et saint Nicolas de saint Zanobi, tous deux étant en évêques et à barbe blanche.

L'Ensevelissement du Christ, par GADDI TADDEO (1300 ? 1366). Galerie de l'Académie à Florence. (Photographie d'ALINARI.)

A plus forte raison regrettons-nous de l'incertitude | sur les personnages dont les noms ne sont men

tionnés nulle part et dont la représentation est dépourvue d'attributs.

Les caractéristiques des Saints n'ont nullement, dans la plupart des cas, préoccupé les peintres d'Or San Michele. On sait, du reste, que la caractéristique d'un saint a différé à une même époque et dans la même contrée. En Toscane, par exemple, au XVe siècle, on trouve saint Antoine de Padoue, barbu ou imberbe, avec des cheveux blonds ou blancs, jeune ou vieux par conséquent, quoiqu'il soit mort à l'âge de trente-six ans.

XXXVII

LES peintures des piliers sont les unes bonnes, les autres médiocres. Dans leur état actuel on ne peut y reconnaître la manière de tel ou tel peintre.

Il faut donc forcément recourir aux écrits ; ils fournissent peu de renseignements et on y constate des contradictions et des erreurs manifestes (1).

Voici les noms des peintres que j'ai relevés non seulement pour les figures des piliers, mais pour les autres peintures d'Or San Michele. Je les mentionne par ordre chronologique, avec de simples observations, l'examen critique des attributions n'étant pas possible.

Gaddi (Taddeo) 1300 ? 1366 ?

L'Ensevelissement du Christ.

Taddeo fut tenu sur les fonts du baptême par Giotto, dont il devint le meilleur disciple. Il peignit à fresque à Florence, Santa Maria Novella, San Spirito, San Stefano ; à Santa Croce, il fit la Vie de la Vierge, toujours visible dans la chapelle Baroncelli et des épisodes de la vie de sainte Marie-Madeleine. Il travailla également à Pise, à Arezzo, à Padoue et dans le Casentin ; presque toutes ces fresques sont perdues.

Plusieurs auteurs le considèrent comme l'architecte d'Or San Michele ; il rebâtit à Florence plusieurs ponts enlevés dans les crues de l'Arno.

La peinture que nous reproduisons est le plus important tableau sur bois de Gaddi qui ait été conservé ; il n'en reste qu'un autre sûrement de lui à la Galerie de Sienne, peint et signé en 1355 : la *Madone sur le trône avec sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine et des Anges.*

On lui attribue aussi, mais sans certitude, un tableau en cinq compartiments, la *Madone et des Saints*, conservé dans la sacristie de l'église Santa Felicita de Florence. Mais ce sont là des œuvres relativement secondaires par rapport à l'*Ensevelissement du Christ*, ouvrage de premier ordre comme composition et sentiment.

Dans le soubassement, le prophète Isaïe et le sigle d'Or San Michele, évidemment repeint, les lettres n'étant pas du XIVe siècle.

Les Capitaines avaient commandé le tableau pour l'oratoire ; on ignore à quelle époque il fut enlevé. De la Galerie des Offices où il était, il a été transporté à la Galerie de l'Académie où on le voit encore.

Jacopo da Pratovecchio.

Le bon Larron.

En outre des voûtes et des arcs Jacopo peignit plusieurs sujets sur les piliers, mais on n'en connait qu'un seul le *Bon Larron*. Cette peinture résulte d'un testament fait en 1361 par un malfaiteur condamné à mort ; le coupable laissa l'argent nécessaire et demanda que le crucifié, pour ne pas être pris pour le Sauveur, n'eût pas les pieds croisés l'un sur l'autre, mais séparés et attachés par une corde ; ainsi fut fait.

La peinture est toujours en place ; elle est affaiblie de tons, mais d'un sentiment très doux et harmonieux.

Orcagna (Andrea).

En 1367, le *Cambio*, banquiers et changeurs, demanda à Orcagna un *Saint Mathieu* pour son pilier ; l'artiste étant tombé malade l'année suivante, son frère Jacopo termina cette peinture qui est perdue.

Le *Cambio* n'occupa qu'en 1422 un des tabernacles extérieurs d'Or San Michele, concédés par la Seigneurie aux *Arti* en 1339, et ce fut par cession des Boulangers, trop pauvres pour ériger la statue de leur patron saint Laurent. N'ayant pas de tabernacle en dehors, le *Cambio* se con-

1. Par exemple :

Vasari écrit que Jacopo da Pratovecchio ayant terminé les voûtes d'Or San Michele, s'en retourna dans le Casentin ; il parle de seize grandes figures peintes dans ces voûtes, alors qu'il y en a vingt-quatre.

Le Père Richa, dans ses *Chiese fiorentine*, la publication la plus importante sur les églises de Florence, parue en 1754, parle de seize pilastres, tandis qu'il n'y en a que douze.

Les emplacements, lorsqu'ils sont marqués, le sont d'une façon confuse.

tenta probablement d'une fresque sur un pilier de l'intérieur de l'oratoire ; on s'explique ainsi la commande à Orcagna.

Gaddi (Agnolo) † 1396, fils et élève de Taddeo.

Jésus-Christ parmi les docteurs.

Cette fresque était au-dessus de l'un des deux orgues de l'oratoire'; elle a été détruite lorsqu'on construisit le réduit qui sert de sacristie, peut-être vers 1768, lorsqu'Or San Michele fut érigé en paroisse.

Gerini (Niccolo di Pietro).

Saint Nicolas.

Cette fresque fut peinte en 1408 ; elle n'a pas de signes distinctifs.

Ambrogio de Baldese, 1352-1429.

Ce peintre est fréquemment cité dans les dossiers des Capitaines, comme ayant travaillé à Or San Michele, de 1406 à 1415.

En 1408, il a fait une *Visitation*, et en 1413 il a peint le parapet disparu de l'un des orgues. La *Visitation* n'est pas en vue.

Antonio del Pollaiulo, 1429-1498, et Piero del Pollaiulo, 1443-1495.

Tobie et l'Archange Raphaël.

Ce tableau a été, à une époque indéterminée, transporté de l'oratoire dans la résidence des Capitaines.

On ignore ce qu'il est devenu.

Botticelli 1447-1510.

Il a peint pour l'oratoire un baldaquin avec plusieurs figures de la Madone. Vasari, à cette occasion, dit que l'artiste avait trouvé des procédés pour rendre plus résistante la peinture sur étoffes ; le baldaquin n'existe plus.

Lorenzo di Credi, 1459-1537.

Saint Barthélemi, patron des charcutiers et marchands d'huile.

La fresque est probablement toujours sur un pilier, mais on ne la distingue pas des autres.

Albertinelli, 1474-1515.

Saint Augustin, patron des tanneurs ; rien ne fait remarquer spécialement cette figure.

Andrea del Sarto, 1486-1531.

Ce peintre est mentionné comme ayant peint dans l'oratoire une *Sainte Marie-Madeleine enlevée au ciel par des Anges.* Il existe, en effet, en prédelle, au-dessous de la figure de la sainte peinte sur un pilier, un petit sujet semblable, mais on n'y peut reconnaître la manière bien connue d'Andrea.

Sogliani (Giovanni Antonio), 1492-1544

Saint Martin, patron des marchands de vin. Le saint est en évêque ; la prédelle le montre à cheval en costume antique, coupant son manteau pour le pauvre.

Francesco di ser Morandini da Poppi, 1544-1584.

Ce peintre est mentionné comme ayant peint *Jésus-Christ et saint Jean-Baptiste* dans le chœur, je n'ai pas trouvé ces deux peintures ; du reste, il n'y a pas de chœur dans l'oratoire. Il est marqué aussi pour un *Saint Étienne*, patron de la *Lana*, peint contre le pilier entre les deux portes. Ce pilier a plusieurs Saints ; on ne peut dire lequel est saint Étienne. La *Lana* avait déjà son patron dans son tabernacle extérieur, en 1339

Le résultat de mes recherches est médiocre, je le reconnais, mais les noms de peintres que j'ai cités prouvent que les Capitaines d'Or San Michele ont su, en bien des cas, faire choix entre les meilleurs de leur temps.

J'ai terminé ce que je m'étais proposé d'écrire sur les *Arti* de Florence et particulièrement sur Or San Michele.

Mon intention n'était pas de faire l'histoire complète des *Arti*, histoire de très grand intérêt, qui attend son auteur, mais uniquement de montrer par le baptistère de Saint-Jean, le dôme de Sainte-Marie de la Fleur et l'oratoire d'Or San Michele, ce qu'ont pu accomplir de simples corporations libres, dans une démocratie chrétienne.

BIBLIOGRAPHIE.

Manuscrits :

Archives de l'État à Florence. — Bibliothèque Laurentienne. — Bibliothèque Riccardiana.

Imprimés :

Archivio storico italiano. — Osservatore fiorentino. — Diario fiorentino. — L'Arte (périodiques).

Bacciotti : *Firenze illustrata.* — Baldinucci : *Notizie dei professori del disegno.* — Bigazzi : *Inscrizione e memorie della città di Firenze.* — Bocchi : *Illustratore fiorentino.* — Burckhardt : *Le Cicerone.* — Castelluzi : *Il Palazzo*

d'Or San Michele. — Cavalucci : *Santa Maria del Fiore.* — Cinelli : *Le Bellezze della citta di Firenze.* — Cocchi : *Notizie storiche intorno antiche immagine di nostra Donna in Firenze.*— Crowe et Cavalcaselle : *Histoire de la peinture en Italie.* — Davidshon : *Geschichte von Florenz.* — Follini : *Firenze antiqua e moderna.* — Francescini : *L'Oratorio di San Michele in Orto.* — Gaye : *Cartegio inedito di artisti.* — Marrai : *Gli sproni di Santa Maria del Fiore e il tabernaculo d'Or San Michele.* — Masselli : *L'Or San Michele di Firenze.* — Mazzanti e del Lungo : *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze.* — Migliori : *Firenze illustrata.* — Milanesi : *Della tavola di nostra Donna nel tabernacolo d'Or San Michele.* — Passerini : *Curiosita storiche artistiche fiorentine.*— L. del Prete : *Capitoli della compagnia d'Or San Michele.* — Reymond (Marcel) : *La sculpture florentine.*— Richa : *Le chiese fiorentine.* — Rumhor: *Italianische.Forschungen.* — Vasari : *Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori e architetti ; Nuove annotazioni e comenti di Gaetano Milanesi.* — Villani (Matteo), Villani (Giovanni), Villani (Filippo) : *Storia Fiorentina, Chroniche.*— Villari (E.): *Le Origine della Commune de' Firenze.* — Uzielli (G.) : *Le misure lineare mediovale.*

ERRATA.

ANNÉE 1902.

Page 103, 2e col., 23e ligne, *supprimer les mots :* et forgerons.

» 109, » 44e » » » » et la basilique de San Miniato.

» 196, 1re col., 8° » *au lieu de :* Bologne, *lire :* Milan.

» 463, légende de la figure, au n° 12, *ajouter :* (marbre).

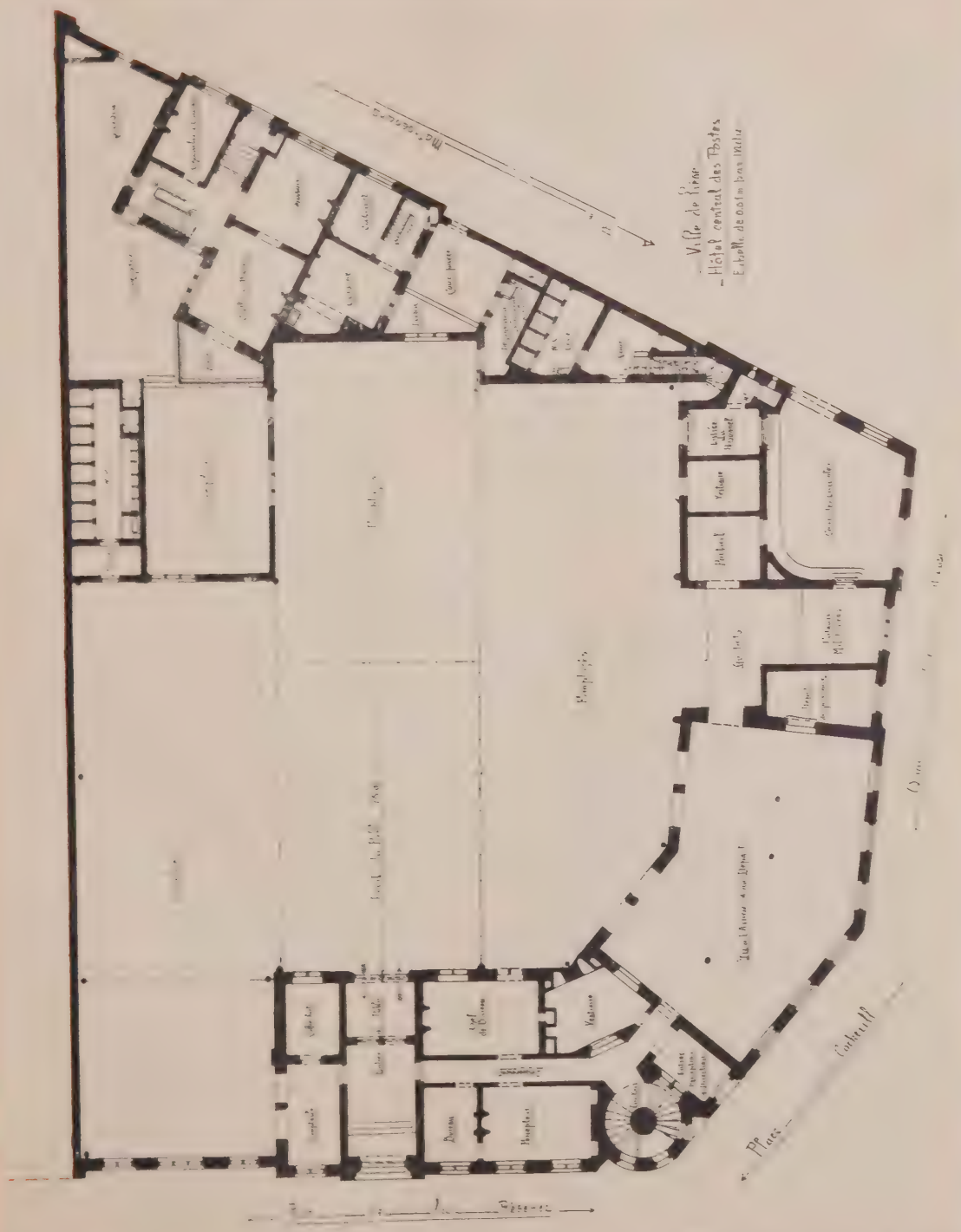
GERSPACH.

Le nouvel Hôtel des Postes de la ville de Liége.

A Belgique, qui conserve généralement longtemps ses ministres, — parfois plus longtemps que ceux-ci ne désirent conserver leur portefeuille, — a eu, au cours d'une longue série d'années, à la tête du département des chemins de fer et des postes, un homme assez original, rentré aujourd'hui dans la vie privée avec autant de simplicité et de fermeté dans ses principes et ses vues qu'il était arrivé au pouvoir. Il s'appelle A. Van den Peereboom (1). C'est tout d'abord un chrétien sans peur et sans reproche, énergique et droit, qui jamais ne s'est laissé troubler par les quolibets et les railleries des petits journaux de Bruxelles, dans les exercices de sa piété, ni dans la profession de sa foi. Aimant les traditions de son pays, dont il connaît l'histoire, il aime aussi avec une sorte de passion, les arts qui sont l'expression du génie national. Il fut de bonne heure grand collectionneur et a débuté, en cette qualité, par une riche bibliothèque d'incunables, d'éditions anciennes et précieuses. Plus tard, il a fait de l'hôtel qu'il habite en célibataire, ce que le public nomme un Musée, mais ce qui n'est, en réalité, pas une collection à ses yeux ; c'est un mobilier dont toutes les pièces appartiennent au passé, pas toujours au même siècle, et si le visiteur trouve une statue médiévale de la Sainte Vierge particulièrement belle, respirant et inspirant une véritable piété, soyez certain que c'est dans la chambre à coucher du propriétaire ou dans son oratoire qu'il a fallu la chercher.

Lorsque M. Van den Peereboom était au pouvoir, il s'aperçut un jour qu'en présence du développement considérable de la population, du négoce et de la vie active des grandes villes du pays, les anciens bureaux de poste de ces cités étaient devenus d'une insuffisance tellement gênante, qu'ils devenaient une entrave au trafic dont ils devaient favoriser les développements et l'essor. Il fallut donc remédier à ce que ces constructions destinées au service public avaient de mesquin et d'arriéré. Le ministre ne s'en effraya nullement ; il envisagea, au contraire, la nécessité de construire des édifices destinés à donner satisfaction aux expansions de la vie moderne comme une excellente occasion de reprendre dans le domaine de l'architecture les traditions de l'art national du passé, en donnant aux édifices dont la création s'imposait un aspect en quelque sorte historique. Chez cet homme à la volonté tenace, une conception ne restait pas longtemps à l'état d'idée ou de projet ; elle passait aussi rapidement que les circonstances le permettaient à l'état de fait. Or, la volonté du ministre était que les architectes chargés de réaliser sa conception, reprissent, dans chaque ville où allait s'ériger un hôtel des postes, dans leur œuvre, les traditions de l'architecture locale, ou, si l'on aime mieux, régionale. Il ne voulait pas faire construire sur les bords de l'Escaut comme autrefois on bâtissait sur les bords de la Meuse, ni construire dans les provinces où existe encore la pierre de taille en abondance, comme dans les régions où d'importants monu-

1. M. Van den Peereboom est resté à la tête du département des Chemins de fer du 16 janvier 1884 au 3 août 1800



ments ont été édifiés en briques, à une époque où l'architecte n'ayant pas d'autres matériaux à sa disposition, savait s'en servir pour faire des chefs-d'œuvre.

Le ministre n'était pas un rêveur, ni ce que l'on aurait appelé autrefois un idéologue. Pour donner suite à sa pensée, il s'adressa à des architectes capables de la comprendre et de la réaliser. N'aimant pas trop la centralisation, ce fut dans la mesure du possible, avec des artistes du terroir qu'il se mit en rapport. C'est ainsi que pour l'hôtel des postes de la ville de Gand, il prit pour architectes M. Cloquet, professeur à l'Université de cette ville, et M. Mortier, architecte provincial, qui, l'un et l'autre, ont donné des preuves de leur talent et de leur intelligence du style médiéval, tel qu'il a été mis en œuvre dans la cité de Charles V. Les mêmes architectes ont été chargés de convertir en hôtel des Postes l'intéressante maison connue sous le nom de « Maison des Templiers » à Ypres [1].

Il fut question de leur confier la construction d'un hôtel de même nature, mais de proportions grandioses, à Tournai, dans le voisinage de la magnifique cathédrale de cette ville : il devait en quelque sorte se grouper avec ce monument, mais ce projet échoua en présence d'une opposition locale, — car, pour être ministre, on ne peut, en Belgique surtout où l'esprit communal est très développé, — vaincre facilement ces sortes d'oppositions. A Courtrai, ce fut M. l'architecte Langerock, et à Bruges, M. Delacenserie qui édifièrent, toujours en s'inspirant de l'architecture du terroir, de nouveaux hôtels de même destination. Pour Verviers, M. Van Houcke, architecte de l'Administration des Postes, a dressé les plans d'un édifice de grand caractère, bien national, et le même praticien a aménagé en bureau des Postes, — tout en le restaurant habilement, — le Refuge de l'Abbaye de Lobbes, à Thuin, dont notre Revue a donné une gravure de la façade [1]. A Liége et à Dinant, semblable travail fut confié à M. Edmond Jamar, architecte liégeois, familiarisé avec le style mosan et les matériaux employés dans cette région.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 442, où se trouve une vue de cet intéressant monument.

C'est l'hôtel des Postes de la ville de Liége que nous voulons faire connaître aux lecteurs de notre Revue : ils savent que si nous étudions les monuments anciens, nous aimons à le faire en vue des progrès de l'art nouveau ; ils savent aussi que nous aimons à saisir l'occasion d'appeler l'attention sur les travaux actuels qui s'inspirent des bonnes traditions.

***

L'édifice, situé tout au centre de la ville, est bien placé pour le service public. Il est accessible par des ponts aux deux quartiers divisés par la Meuse, et fondé sur une place qu'il a fallu établir en démolissant tout un quartier composé de ruelles sordides et d'habitations mal famées. Ce quartier se nommait dans le patois du pays « le Chaffour », parce que au moyen âge plusieurs fours à chaux y étaient établis, et que par conséquent il était habité par des chaufourniers. Le plan terrier, que nous mettons sous les yeux du lecteur, lui permettra de se rendre compte à quel point la configuration du terrain est irrégulière, et semble offrir de difficultés à l'assiette d'une construction monumentale. Heureusement que le style adopté et mis en œuvre par un architecte de talent, loin d'avoir à redouter les irrégularités dans les lignes et même dans les niveaux d'un terrain à bâtir, trouve souvent dans cette irrégularité même des ressources et des effets inattendus. En ce qui concerne l'aspect pittoresque des façades, le constructeur est assurément sorti victorieux de l'épreuve.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, p. 370.

Liége. — Nouvel hôtel des Postes.

Loin de chercher un effet imposant par le développement de façades solennelles et symétriques, il a franchement accepté le parti qui lui était imposé, et tout d'abord il a cherché la disposition répondant le mieux aux services auxquels le bâtiment devait satisfaire. Le plan fait connaître ces dispositions et nous épargne à cet égard l'examen des détails. Nous laissons aux techniciens compétents le soin de juger de la distribution des locaux, en faisant observer seulement que l'architecte avait à travailler sur un programme établi par l'Administration des Postes. Celle-ci, d'après un article paru dans la *Chronique des Travaux Publics* (1), n'a eu qu'à se louer de la manière dont ce programme a été réalisé. Ajoutons toutefois qu'à l'usage, dès que le nouvel hôtel des Postes a été livré au public, sa disposition a été reconnue pratiquement utile et de tout point commode. L'accès est facile, et, dès que l'on a franchi le vestibule exhaussé de quelques marches, on se trouve devant un vaste *hall* bien aéré et où une série de guichets annoncent par des inscriptions les services auxquels ils répondent. L'encombrement et la confusion ne semblent pas possibles. Quant aux bureaux et aux locaux de l'Administration intérieure, tout semble aménagé de manière à donner satisfaction au percepteur et à ses employés ; c'est là un point capital. En architecture, il n'y a pas de beauté réelle sans logique, et sans utilité. La première condition esthétique d'un édifice quelconque est de répondre de la manière la plus adéquate possible à sa destination.

***

Les vues que nous donnons des façades de l'Est et du Midi nous dispenseraient également d'entrer dans de longues descriptions, si le point de vue auquel a pu se placer le photographe avait permis de rendre l'aspect complet de l'ensemble. Il est à regretter que cela n'ait pas été possible, et malgré la fidélité des reproductions elles ne rendent pas justice à l'effet du groupement des différents corps de bâtiment. C'est ainsi que l'on n'a pu y faire entrer l'habitation du percepteur des postes, qui, par le contraste qu'elle offre avec les autres parties de l'édifice, ajoute beaucoup à l'impression du spectateur. Elle est traitée dans un style plus simple que le reste, nous dirions volontiers plus bourgeois, s'il n'était pas d'une tenue plus sévère. On y trouve en effet le confort d'une habitation moderne, dont les lignes et les détails font, par leur sobriété, valoir la richesse relative des constructions consacrées à l'usage public.

La vue que nous donnons de la façade méridionale offre, à la gauche du spectateur, l'entrée du public et au centre la tour d'angle contenant l'entrée et l'escalier de service. On peut facilement se rendre compte, par cette vue, que, se conformant aux intentions du ministre, et suivant en cela ses propres aspirations et ses préférences, M. Edmond Jamar a pris le style de sa construction et les éléments décoratifs à l'architecture mosane de la dernière moitié du XVe et du commencement du XVIe siècle. L'ancien palais des princes-évêques de Liége, incontestablement l'édifice civil le plus considérable de la région, lui a fourni les éléments principaux de cette façade et une série de motifs d'un très bon effet. Parmi ceux-ci, il faut remarquer les divisions verticales qui donnent une sorte de rhythme à l'ordonnance, en aboutissant aux fenêtres à tympan formant pénétration dans le toit, et dont les rampants sont ornés de crochets ; les fenêtres à croisillons, de forme carrée au rez-de-chaussée, surmontées de

1. V. *Chronique des Travaux publics* du 30 août 1896.

HÔTEL DES POSTES (Ville de Liége.)
Facade méridonale.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.

tympans en ogive ornés de sculptures à l'étage ; enfin, cette tour d'angle qui donne à la façade un aspect en quelque sorte historique. On se rappellera que l'ancien palais des princes-évêques était autrefois défendu et surtout orné à chacun de ses retours d'équerre par de solides tours qui ont successivement disparu. Les galeries surmontant les chéneaux qui relient les lucarnes, et les arcatures qui accusent les cordons et les entablements de la tour, tout cela a un goût de terroir bien prononcé. Mais en ressuscitant en quelque façon ces divisions et les éléments de la construction comme ceux de l'ornementation, l'architecte l'a fait avec l'aisance et la sûreté d'un maître; il se sert de l'idiome des vieux cimenteurs liégeois, non en homme qui parle péniblement une langue étrangère, mais en enfant du pays qui parle sa langue maternelle.

Une décoration plastique rehaussée de couleurs et de dorures vient égayer les façades principales. Parmi ces détails il s'en trouve que nos planches, d'une échelle trop réduite, ne permettent guère de saisir. C'est ainsi que des statuettes en bronze doré couronnent les colonnettes engagées qui, partant des soubassements aboutissent à des niches couvertes de dais. Ces statuettes sont les effigies de six bourgmestres de la ville de Liége, en fonction à l'époque où régnait le style architectural de l'édifice [1]. Les écussons aux armoiries des cinq grandes divisions de l'ancienne principauté de Liége sont encastrées dans les panneaux, entre le rez-de-chaussée et l'étage. Ce sont les blasons du duché de Bouillon, du marquisat de Franchimont, des comtés de Looz et de Horne. Au-dessus de l'entrée principale, se trouvent les armes de Belgique, de la principauté et de la ville de Liége. Cette partie du décor aurait pu être traitée dans un style moins moderne et plus conforme aux traditions héraldiques, d'autant que, comme les statuettes des bourgmestres trop mouvementées, elles s'imposent à l'attention par le scintillement indiscret des dorures et l'éclat des émaux, éclat actuellement intempestif, dont le temps et les agents atmosphériques auront d'ailleurs bientôt raison.

*
* *

L'hôtel des Postes étant bâti sur une place située tout au centre d'une cité universitaire, populeuse, active et commerçante, on peut voir s'y dérouler toute la vie matérielle et intellectuelle d'une grande ville. Le matin, c'est le marché aux légumes et aux denrées alimentaires, ce sont les ménagères allant aux provisions, qui apportent l'agitation, le bruit et la vie sur la place. Vis-à-vis, c'est la Bibliothèque de l'Université, où viennent s'alimenter la science et la vie de l'esprit. En retour d'équerre, ce sont les longues et monotones façades de l'Université, frontispices des salles et des auditoires, banaux autant qu'incommodes, aussi fatigants pour les professeurs par l'acoustique et les dispositions défectueuses que redoutés des étudiants. Au haut de la façade principale, quelques statues sont huchées sur l'entablement. D'un symbolisme inexpliqué, ces manifestations plastiques sont obligées de courber la tête par les saillies de la corniche, qui ne leur permettent pas de la tenir élevée et droite.

Lorsque plusieurs générations nouvelles auront passé sur les diverses constructions qui entourent cette place, actuellement théâtre de la vie de tous les jours, et que le temps, le travail et la circulation des

1. Les statues sortent de l'atelier de M. de Mathelin, statuaire à Liége.

hommes auront répandu sur elles la poussière et les teintes que le temps seul peut donner, le passant viendra peut-être y chercher les souvenirs du passé et l'expression que notre époque a pu laisser dans le domaine de l'art. Je crois qu'il passera indifférent et presque inconscient devant le long déploiement des façades du palais universitaire ; mais si sa promenade est matinale et s'il s'arrête devant le groupe des constructions formant l'hôtel des Postes, éclairé par les rayons du soleil levant, il rendra hommage à l'artiste, qui a su trouver dans les traditions de l'art de son pays les éléments d'une inspiration vraie et d'un édifice utile. Il se réjouira de voir une œuvre d'art abritant les dispositions commodes d'un service que l'on peut regarder comme l'un des agents les plus actifs et les plus indispensables de la vie moderne.

Jules Helbig.

Mélanges.

Symbolisme de la façade de la cathédrale de Poitiers, au XIVe siècle.

LA cathédrale de Poitiers, commencée au XIIe siècle, ne fut achevée qu'au XIVe, époque de sa consécration. Le style de la façade concorde parfaitement avec cette date.

L'architecte, continuant la tradition de ses prédécesseurs aux siècles antérieurs, s'est ingénié à faire parler les pierres de l'édifice d'une façon simple et intelligible à tous les fidèles indistinctement. Les deux idées dominantes sont le nombre trinaire, allusion à la Trinité et le symbolisme dérivant de l'orientation.

La façade, en effet, admet trois éléments distincts dans son architecture. En hauteur, il y a un rez-de-chaussée, qui donne accès à l'église ; puis, un étage de fenêtres pour l'éclairer ; enfin, un pignon pour dissimuler la toiture. En largeur, elle offre un corps de bâtiment serré entre deux tours et, à la partie inférieure, le portail est percé de trois portes.

Le «prospect» de la façade, suivant la règle, est à l'Occident, parce que le plan rectangulaire a été déterminé par les quatre points cardinaux, qui correspondent à la fois, d'après la course du soleil, aux quatre saisons et aux quatre âges de l'homme. Le Nord, qui manque de lumière, exprime l'hiver glacé et l'enfance inerte ; au Levant, se manifestent le printemps radieux et l'adolescence pleine d'avenir ; le Midi groupe l'été chaud et l'homme fait ; l'Occident clôt la série par l'automne et la vieillesse, où la nature décline.

Le dernier des points cardinaux a reçu trois noms fort expressifs : *Occident*, *Couchant* et *Ponent*.

L'*Occident*, étymologiquement, indique plus qu'une chute. L'homme succombe sous le fardeau de la vie qui le tue.

J'aime mieux le mot *Couchant*, moins brutal. L'homme, au soir, se couche pour réparer ses forces. Que ce soit dans un lit ou en terre, peu importe, car, en réalité, pendant ce temps d'arrêt, il sommeille.

Ponent a une saveur particulière, puisqu'il dit que l'homme n'est que déposé dans la tombe, suivant le style ecclésiastique qui appelle la cérémonie de la sépulture une *déposition*.

De ces trois termes résulte directement que la mort, envisagée au point de vue chrétien, n'est qu'un sommeil passager, une transition de la vie de la terre à la vie du ciel, ou plutôt une interruption entre les deux vies du temps et de l'éternité. La préface des morts, mise en vogue par le rit parisien et que beaucoup de diocèses de France ont bien fait de conserver, l'enseigne excellemment : « Vita mutatur, non tollitur et, dissoluta terrestris hujus habitationis domo, æterna in cœlis habitatio comparatur. »

La cathédrale, dans sa façade, ne parle pas un langage différent : elle oppose la vie à la mort, par une de ces antithèses familières au moyen âge. C'est cette doctrine, imposante et poétique, que je veux développer ici, en témoignage de la foi et de la science de nos ancêtres, qui connaissaient à fond la liturgie, source d'inspirations fécondes, quand on sait en tirer parti.

I

LES trois portes du portail central répondent, par les sculptures appropriées de leurs tympans respectifs, à ce que les mystiques ont appelé les *fins dernières*, c'est-à-dire la *mort*, le *jugement* et le *paradis*. De là trois groupes distincts dans l'iconographie et le symbolisme.

L'ancienne basilique vaticane avait une porte spéciale qu'on appelait indifféremment *porte des morts* ou *porte du jugement*, parce qu'elle était exclusivement réservée aux enterrements. De même, à St-Pierre de Poitiers, la porte de gauche, relativement au spectateur, s'ouvrait en deux circonstances spéciales, les funérailles et les baptêmes. Sa situation était elle-même une indication, car, en latin, *sinistra*, qui a fait *sénestre* en français, s'est traduit en même temps par *gauche* et *sinistre*.

Au-dessus de sa baie est sculptée la mort de la

Vierge, la plus sublime des créatures, après son divin Fils et dont l'Assomption glorieuse fait songer à la résurrection finale. On pouvait aussi bien y figurer l'ensevelissement du Christ, mais c'eût été faire double emploi avec la verrière du chevet qui représente la crucifixion et le saint Sépulcre. Donc les morts faisaient par là leur entrée solennelle, sous la protection immédiate de Marie. S. Fortunat, dans une de ses hymnes admise au *Petit Office*, n'a-t-il pas cette invocation à la *Mère de grâce et de miséricorde*, qu'il convient surtout de prier à l'heure dernière et décisive :

Maria, mater gratiæ,
Mater misericordiæ,
Tu nos ab hoste protege
Et hora mortis suscipe.

L'office funèbre se faisait dans le transept gauche ou du Nord, dont le vocable est désigné, à la clef de voûte, par le médaillon de la Vierge levant l'Enfant Jésus dans ses bras. La cérémonie achevée, le cortège se dirigeait, par la porte St-Michel, vers le cimetière, situé sur le flanc septentrional de la cathédrale ; l'archange a été constitué par l'Église comme le présentateur et le défenseur des âmes, son secours était opportun dans la circonstance.

Au bout de la même nef, on descendait à la chapelle de St-Sixte, où les évêques ont leur caveau. Là encore nous sommes en plein Nord du côté qui, par ses rigueurs, exprime le mieux la désolation causée par l'hiver, le froid, la glace et le terrible vent d'aquilon.

Ce n'est pas tout : près de la porte des morts se dresse une tour qui, par une de ses faces latérales, confine au cimetière. Elle aussi parlait du trépas de deux manières : par l'horloge mesurant le temps qui s'enfuit et les *cloches*, de moindre calibre, affectées aux sonneries mortuaires. De nos jours, à peu près partout en France, nous ne connaissons que la *volée*, qui est essentiellement joyeuse : on l'emploie, sans variations, pour Dieu, les saints, les vivants et les morts, singulière dérogation au bon sens. En Italie et dans le Midi, à Marseille, par exemple, les tintements répétés et saccadés tombent comme des larmes et excitent à pleurer ; c'est l'ancien *glas*, qu'il conviendrait de reprendre.

Le cimetière est devenu une place, plantée de tilleuls. Son décor était autrefois l'if, le cyprès, l'arbre vert: on avait fait ce choix pour un double motif, l'incorruptibilité de son bois qui suinte la résine et la persistance de ses feuilles qui ne tombent ni ne vieillissent. Le fidèle y voyait avec raison un symbole de sa croyance en la vie future et d'espérance pour la résurrection des trépassés.

La porte des morts était encore celle des baptêmes, car il existe deux morts, occasionnées par le péché d'Adam et d'Ève ; la mort corporelle, qui abat l'homme et le fait dormir dans le cimetière, en attendant que l'éveille la trompette de l'ange, et la mort spirituelle, qui trouve sa vie dans la tombe du Christ. Tel est l'enseignement de S. Paul, et c'est pourquoi, très anciennement, les fonts baptismaux jouissent de cette triple caractéristique, qui s'est maintenue en Italie : on y descend comme dans une fosse, la forme est celle d'une urne ou sarcophage et sa place normale est au Nord.

La tour septentrionale reste toujours incomplète, même après son exhaussement, pour accuser davantage la différence sensible du rôle joué par les deux clochers. L'époque du flamboyant, rompant l'unité du style, sans que ce soit trop choquant pour les yeux, lui superposa une sorte de maisonnette octogone, sans terminaison normale, comme est une flèche en pareille occurrence. Ne nous en plaignons pas. Là était la loge élevée ou, suivant l'expression technique, l'échauguette dans laquelle le veilleur de nuit faisait le *guet*. Il y avait ainsi double surveillance, l'une intérieure (les coutres couchant dans l'église) et l'autre extérieure.

Au guetteur incombait le triple office de sonner le couvre-feu, de préserver la ville endormie et de cloqueter pour les morts.

Le couvre-feu, qui se sonne encore à Notre-Dame la Grande, arrêtait la circulation dans les rues, faisait fermer les portes des villes, obligeait à clore les ateliers, à rentrer chez soi et à éteindre tous les feux, cause fréquente d'incendies. Il était précédé du son de l'*Angelus ;* on se couchait sous la protection de Marie. C'était entrer pleinement dans les vues de l'Église qui plaçait une antienne à la Vierge à la fin des complies, qui sont la prière liturgique du soir.

Le tocsin était sous la main du guetteur, qui annonçait l'approche de l'ennemi, les séditions populaires, les attaques nocturnes, les menaces de l'orage et les incendies. La manière de sonner a créé le mot tocsin ; mais la reconnaissance publique a appelé plus justement la cloche libératrice la *Sauveterre*.

A minuit, l'heure des fantômes et des apparitions, le *cloqueteur* se tournait aux quatre vents et, d'un ton lugubre, invitait les vivants à prier pour les morts par cette formule traditionnelle :

« Réveillez-vous, gens qui dormez,
Priez Dieu pour les trépassés. »

Le veilleur veillait donc sur la mort, dans l'intérêt des vivants ; s'il ne pouvait empêcher son action violente et immédiate, du moins il la suspendait et la retardait ; la mort survenue, il implorait une prière pour les défunts. La charité chrétienne a l'habitude de ces pratiques réellement utilitaires.

Après le sommeil de la nuit, image du sommeil transitoire de la mort, le guetteur, qui du haut de sa tour voyait poindre le jour, se hâtait de tinter l'*Angelus* ou, comme l'a dit poétiquement Chateaubriand dans une romance célèbre, « le retour du jour ». En même temps, le chapitre, invité par la petite cloche pendue au clocheton septentrional du chevet et qu'on appelait pour cela *cloche de prime*, commençait au chœur la première heure de l'office diurne par cette strophe de l'hymne de S. (1)

« Jam lucis orto sidere,
Deum precemur supplices
Ut in diurnis actibus
Nos servet a nocentibus. »

II

Le groupe central se partage en deux sections ; en bas, la terre qui va être jugée ; en haut, le ciel, où trône la divinité.

A l'étage moyen, dénommé par les Anglais à cause de sa clarté *clerestory*, la lumière est versée à l'intérieur de la cathédrale, par trois grandes baies, deux rectangulaires et une circulaire, toutes trois allusives aux trois personnes de la Ste Trinité.

Chaque fois que je passe devant cette façade, ainsi percée intentionnellement, cette belle strophe de S. Thomas d'Aquin, dans l'office du St-Sacrement, me revient à la mémoire et sur les lèvres, pratique que je suggère volontiers aux âmes pieuses :

« Te, Trina Deitas Unaque, poscimus,
Sic nos tu visita, sicut te colimus.
Per tuas semitas duc nos quo tendimus,
Ad lucem quam inhabitas. »

Cette formule implique trois choses : la *visite* de la Trinité, qui séjourne en permanence dans les églises ; le *culte* qu'elle provoque et qui revient sans cesse dans la doxologie *Gloria Patri ;* la *prière* par laquelle nous demandons de participer à la lumière.

La lumière elle l'est elle-même : « O lux, beata Trinitas » ; elle la fait rejaillir autour d'elle et l'habite ; elle nous guide pour y parvenir.

Or la lumière est le jour, par opposition aux ténèbres et à la nuit ; par concomitance le jour symbolise la vie et la nuit la mort, de même que le soleil se couche à l'Occident pour reparaître, le lendemain matin, à l'Orient ; de même, nous avons ici un emblème non équivoque de la mort à la vie.

A l'heure de none, où le soleil commence à décliner, l'hymne initiale nous fait soupirer après un soir lumineux, où la vie ne succombe pas et se retrouve dans l'éternité, comme récompense d'une sainte mort.

« Largire lumen vespere
Quo vita nusquam decidat
Sed præmium mortis sacræ
Perennis instet gloria. »

La liturgie parisienne, suivie en cela par la liturgie poitevine, chantait le dimanche, à vêpres, une strophe, pleine d'élan, qui vaut bien celle de l'antiquité :

« O quando lucescet tuus,
Qui nescit occasum, dies !
O quando sancta se dabit,
Quæ nescit hostem, patria ! »

1. Mgr B. de M. a laissé en blanc le nom de l'auteur de cette hymne que le T. R. chanoine Ul. Chevalier, dans ses *Poésies liturgiques*, dit ambrosienne. (Note de M. E. Girou.)

III

La scène du jugement comporte deux éléments distincts : la préparation et l'exécution, autrement dit la majesté et la sentence.

La fenêtre circulaire qui surmonte le tympan de la porte médiane, a reçu, au moyen âge, trois noms également significatifs: *rose*, *roue* et *o*.

Rose s'est dit par comparaison avec la fleur de ce nom, justement qualifiée de reine des fleurs. Ses cercles concentriques se multiplient comme les pétales superposés de la fleur. Or la rose est à la fois l'emblème du Christ et de Marie ou des deux ensemble, en raison de son parfum et de sa grâce. Aussi l'on comprend ce poète du XIIIe siècle qui assimile Jésus à l'abeille attirée par le charme de la rose et s'y enivrant de son odeur.

Roue indique une forme ronde et rayonnante : telle est l'auréole du Christ transfiguré au Thabor chez les Byzantins. C'est justice, puisqu'il est lui-même le soleil que la liturgie, aux vêpres du mercredi, compare à une roue enflammée :

« Quarto die qui flammeam
Dum solis accendis rotam. »

Enfin, par sa forme circulaire, la majuscule O fait de suite songer à une auréole enveloppante et à la bienheureuse éternité, qui durera toujours.

Cet insigne est, en effet, une des caractéristiques de la divinité, qu'elle exprime au même titre que le nimbe crucifère. Le Christ y est littéralement enveloppé de lumière. Or, cette lumière est la gloire de son Père, comme chante l'hymne angélique, qui y ajoute un autre attribut, le siège, par lequel est constituée la majesté : « Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. »

Les deux vitraux du chevet et de la façade ont une corrélation manifeste, car ils se complètent mutuellement : au chevet, le Christ meurt et monte aux cieux; à l'Occident, il règne dans la majesté et la gloire. Il en est ainsi à la cathédrale d'Angers, où la vie du Christ s'épanouit au levant tandis qu'elle s'achève au Midi dans une rose splendide, où figure la cour céleste chantant ses louanges. Le Symbole des Apôtres donne la clef de cette iconographie et de ce symbolisme : « Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. »

Tout y est, dans la rosace poitevine : la gloire radieuse, la majesté incomparable, le règne sans fin. Le Christ est là comme le trait d'union entre la mort et la vie ; la mort, il l'a vaincue par sa résurrection ; la vie, il l'a reconquise par sa résurrection; la royauté, il l'a reprise à son ascension. C'est du haut de son trône qu'il descendra pour le jugement, « inde venturus est », ou plutôt il s'abaissera vers la terre.

Le tympan, où figure la sentence finale, est une magnifique page d'iconographie médiévale. Il lui manque, pour être complète, les apôtres, associés comme juges au souverain Maître ; fait aussi défaut le chef du collège apostolique, qui se tenait debout au trumeau de la grande porte, actuellement disparu. Là il remplissait un double rôle, comme titulaire de la cathédrale et comme introducteur des élus dans le ciel, grâce au pouvoir des clefs.

IV

La troisième porte, qui avoisine la tour du Midi, mérite d'être appelée la *porte du paradis*, parce qu'à son tympan est sculptée l'*histoire* de S. Thomas montrant au roi de Perse le *palais du ciel*, qui est vraiment la « domus æternalis». De ce côté entraient les époux joyeux et la foule des fidèles qui se rendaient au transept droit, où ils assistaient à la messe paroissiale, si en honneur à Poitiers. La grande porte ne s'ouvrait que pour le clergé en procession, les pompes extraordinaires et les entrées solennelles ; cet usage s'est maintenu dans les basiliques romaines.

La tour méridionale participe à ce renouveau de la vie spirituelle, car elle a une sonnerie festivale et un haut clocher, dont les huit pans étalent aux yeux la béatitude céleste acquise ici-bas par l'exercice des vertus, dont quatre cardinales, trois théologales et une morale, la *Religion*.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la maison de Sa Sainteté.

Verres blancs, au XVIIe siècle.

IL est essentiel de voir clair dans une église, soit pour lire commodément ses prières ou son guide, soit pour examiner, jusque dans les moindres détails, les objets d'art et d'archéologie, qui y sont exposés. L'obscurité de Notre-Dame de Paris, quelque mystique qu'on la suppose, est vraiment fatigante pour les yeux.

Le XVIe siècle fit encore des vitraux ; mais ils furent toujours, dans l'ensemble, d'une couleur moins intense qu'au moyen âge. La différence est sensible quand on compare la Ste-Chapelle de Champigny (Indre-et-Loire) avec la Ste-Chapelle de Paris.

Le XVIIe siècle préconisa l'emploi du verre blanc. Il n'y aurait eu que demi-mal ; mais, en maint endroit, on défonça les anciens vitraux, comme on fit à la cathédrale de Poitiers, pour donner plus de clarté, dans le chœur principalement, où les chanoines chantaient l'office. C'était aller trop loin dans la voie de la réforme.

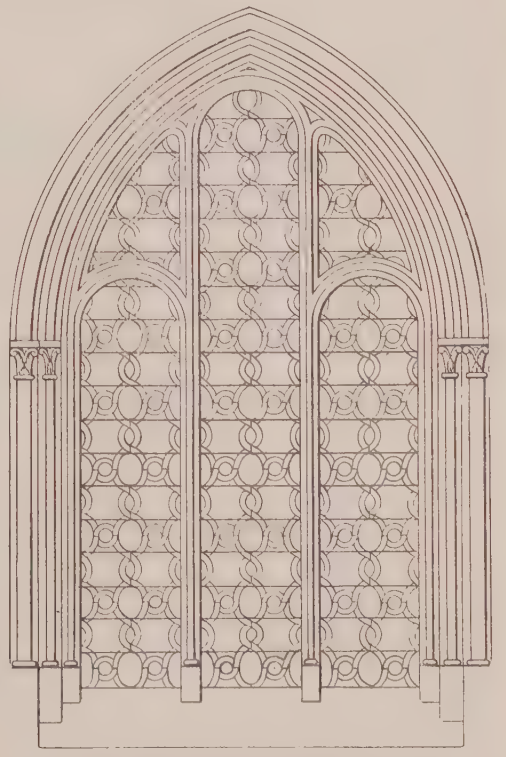
Parfois, on procéda plus sagement. La fenêtre, par exemple à St-Sulpice de Paris, eut son fond en verre blanc, mais on rehaussa le centre d'un sujet et la bordure d'une bande étroite, le tout presque grisaille et de teinte claire, insuffisante à absorber les rayons lumineux. C'était une transition, renouvelée du XIIIe siècle, telle qu'aux cathédrales de Tours et de Clermont. Nous ne saurions trop recommander, de nos jours, ce système, pour éviter l'assombrissement.

Toutefois, le verre blanc n'est acceptable qu'à deux conditions, à savoir : qu'il sera légèrement verdâtre, ce qui est préférable au dépoli, et qu'il sera serti à petits plombs. Par ces plombs rapprochés, le vitrail se séparera nettement de la vitrerie des appartements domestiques. Rien ne choque à Rome, entre autres à St-Pierre, comme ces fenêtres carrées, dont les vitres blanches sont rectangulaires, à l'instar de celles de nos maisons ; les araignées se chargent de les teinter en y attachant leurs toiles grises.

L'avantage des plombs est aussi de fournir un élément décoratif très varié. M. Édouard Didron en a donné de curieux modèles, d'après les vitraux des XIIe et XIIIe siècles, au tome XXVIIe des *Annales archéologiques*.

M. de Dion, qui est un archéologue distingué, avait envoyé à Léon Palustre le dessin d'une fenêtre de l'église de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), vitrée au moment où cessa la pratique du vitrail de couleur.

Cette fenêtre, à en juger par les colonnettes de ses pieds droits, remonte au XIIIe siècle. A la Renaissance, pour s'accommoder au goût nouveau, on la divisa, par deux légers meneaux,



Verres blancs à petits plombs, dans l'église de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise). Dessin de M. A. de Dion.

en trois baies égales, terminées chacune par un cintre. Cette transformation tardive n'est pas un fait unique : je la constate, à la même date, à la grande fenêtre de la collégiale de Menigoute, percée, au XIVe siècle, dans le mur droit de la collégiale : une baie de ces dimensions, hauteur et largeur, devait inonder le chœur et l'église de clarté.

Le remplissage fut fait économiquement, en verres blancs, découpés en ronds et en bandes, de manière à produire une succession d'entrelacs, grâce aux plombs qui les enserrent. C'est peut-

être un peu monotone pour une vaste surface, mais, du moins, a-t-on tiré le meilleur parti possible de cette décoration sommaire, dont on a des équivalents dans l'ouvrage de Levieil traitant de la peinture sur verre (1).

L'entrelacs est à la fois vertical et horizontal ; des barres de fer, posées horizontalement, l'assujettissent aux parois et aux meneaux. Le type n'est pas propre au vitrail ; il remonte bien plus haut en sculpture, par exemple sur les chancels des églises italiennes du VIe au IXe siècle ; la mosaïque l'a également employé au pavage des basiliques, comme on le voit dans le splendide ouvrage du commandeur de Rossi.

Ce motif est souple et gracieux. Dans la pratique actuelle, on pourrait l'agrémenter de traits en couleurs, rouge, bleu, jaune, ainsi qu'on le remarque à la cathédrale de Poitiers pour les grisailles du XIVe siècle, posées dans les basses nefs.

J'en ai dit assez pour commenter le dessin tracé par M. de Dion : il eût été regrettable qu'il dormît oublié dans mes cartons, avec le legs considérable de papiers de toutes sortes qui me vient de mon ami regretté, Léon Palustre, d'autant plus que je l'estime utile en ces deux circonstances : document pour la vitrerie d'église et modèle dont peuvent s'inspirer nos verriers contemporains.

X. Barbier de Montault.

Deux têtes de pleureurs du XVe siècle au musée de Douai.

Une des questions les plus intéressantes et les moins résolues de l'art français est celle de l'influence flamande au XVe et au XVIe siècle. On sait qu'un très grand nombre d'artistes flamands ont travaillé dans toute la France à ces époques, et l'on reconnaît à première vue le style puissamment vrai et un peu vulgaire qui a régné dans la plastique de la fin du XIVe au cours du XVIe siècle. Reste à savoir quel rapport il existe, s'il en existe un entre ce style qui fut une mode universelle et la nationalité flamande de la plupart des grands artistes de la même époque.

On peut espérer que des travaux aussi consciencieux que pénétrants donneront un jour la solution de ce problème, puisque M. R. Kœchlin, après avoir si bien fait ses preuves dans l'étude de la sculpture troyenne, s'occupe en ce moment de l'art flamand, et puisque M. Poinsot prépare au sujet des sculpteurs de Dijon un livre que j'ai quelques raisons de croire extrêmement intéressant.

En attendant que la lumière se fasse, il est une appellation que je voudrais voir supprimer, non pas seulement parce qu'elle est inexacte (l'appellation *gothique* l'est aussi, mais ne trompera personne), mais parce qu'elle peut induire en erreur. C'est le nom d'École bourguignonne donné par le regretté Courajod à l'atelier des sculpteurs qui travaillèrent à Dijon à la fin du XIVe et au XVe siècle.

On sait, en effet, que presque tous ces sculpteurs étaient étrangers à la Bourgogne : Jean de la Huerta était espagnol, et presque tous les autres flamands ; si leur style se distingue réellement de celui des autres provinces, il faudrait, tout au moins, dire École de Dijon, comme on dit École de Fontainebleau. Quel effet produirait le mot *École Briarde* pour désigner cet atelier italien transplanté ! Il y a plus ; le style de la sculpture a été original en Bourgogne au XIIe et au XIIIe siècle, beaucoup plus qu'il ne l'est au XVe. Dans quelle mesure la sculpture de la chartreuse de Dijon se distingue-t-elle de celle qu'exécutait Le Moiturier à Saint-Antoine de Dauphiné ou de celle du tombeau de Jean de Berri, sculpté à Bourges par Jean de Cambrai? Et Jean de Marville eut-il un style à lui, puisqu'il a travaillé non seulement en Bourgogne, mais à Rouen et ailleurs, ce style ne doit pas s'ap-

1. « Sous le règne de Louis XV, une réaction fatale se manifesta partout contre les verrières peintes. Leur suppression devint un système ; sous prétexte de rendre les églises plus claires et plus commodes pour les fidèles, on substitua aux éclatantes peintures un vitrage incolore,.... C'est dans le traité de la peinture sur verre par Pierre Levieil qu'il faut voir combien il était alors difficile de soustraire les vitraux, même les plus admirables de la renaissance, à la monomanie des briseurs de verre du XVIIIe siècle. Ce qu'il y a peut-être de plus extraordinaire, de plus significatif, c'est que le bon Levieil, tout en plaidant par écrit avec une assez vive chaleur la cause des verrières du moyen âge, qu'il savait apprécier, se croyait obligé par état à démonter, sur l'ordre des chanoines de Notre-Dame, au moment où il faisait imprimer son livre, les derniers vitraux des fenêtres hautes de la métropole parisienne. » (*Annal. arch.*, t. I, p. 280.)

peler bourguignon : il n'est ni localisé en Bourgogne ni originaire de cette province.

Pourquoi ne serait-il pas flamand comme la majorité de ceux qui l'ont pratiqué ? Les œuvres de Jean de Cambrai à Bourges ressemblent à celles des sculpteurs de Dijon et il faudrait vérifier si la région qui fut leur patrie commune n'a pas connu le même style à la même époque. Cette vérification est malaisée : nul pays n'a été plus ravagé que les Flandres et l'Artois par les guerres et les révolutions ; l'humidité, le vent et les fortes gelées y concourent efficacement à la destruction des monuments, et lorsque la pierre s'y prête à la sculpture, elle est gélive ; enfin dans cette région où la vie moderne est active et pleine de préoccupations utilitaires, et où les bons matériaux sont rares, les ruines ont toujours été rapidement démolies et leurs matériaux répartis entre les constructions nouvelles et les fours à chaux.

Il est pourtant bien rare qu'il ne subsiste aucun témoin des monuments disparus. Les collections lapidaires des villes françaises du Nord, bien qu'elles ne contiennent pas tout ce qu'elles auraient pu facilement recueillir, et que certaines soient trop négligées, sont d'autant plus intéressantes que les monuments d'alentour ont été plus complètement ravagés. C'est dans ces collections qu'il faut chercher ce qu'a été l'art gothique dans l'extrême Nord de la France.

Deux têtes de pleureurs du XVe siècle, au musée de Douai.

Au musée de Douai sont exposés divers morceaux de sculpture d'un grand intérêt, mais la collection de ce beau dépôt est bien plus riche que les visiteurs ne se l'imaginent. Introduit par la grande obligeance du conservateur dans les magasins du musée, j'y ai trouvé des objets non moins intéressants que ceux qu'on expose : il y a là, recueillies dans la ville et ses environs, quantité de têtes de pierre des XVe et XVIe siècles, provenant de compositions sculpturales aussi riches que les clôtures du chœur d'Amiens et tout à fait dans le même style. Celui qui écrira l'histoire de la sculpture du XVIe siècle, en Picardie, devra étudier ces morceaux et rendre compte de l'analogie. Parmi ces débris, deux têtes visiblement plus anciennes m'ont frappé au premier coup d'œil comme tout à fait différentes de leurs voisines et présentant une complète analogie avec celles des figurines de pleureurs des tombeaux de Bourges et de Dijon.

Le lecteur le constatera lui-même par la photographie ci-jointe, et remarquera, sans nul doute, que la statuette du tombeau de Philippe le Hardi dont le moulage porte au Trocadéro le n° 682, présente une frappante ressemblance avec une de ces têtes ; quant à l'autre, elle rappelle plutôt une figure du tombeau de Jean sans Peur, n° 700 du même musée. L'analogie serait plus frappante si le rebord largement proéminent du capuchon n'avait été brisé dans la figurine de Douai.

Le catalogue du musée de Douai, tenu comme les catalogues devraient l'être partout, nous apprend que les deux têtes, n°s 2856 et 2857, sont entrées, en 1877, comme don de M. Dujardin, domicilié à la Cense à Diales, marais des Six-Villes, près Lallaing ; qu'elles y ont été recueillies par MM. Bréan et Delplanque et proviennent de l'ancienne abbaye d'Anchin.

Par malheur les personnes mentionnées dans cette notice n'existent plus, mais elles étaient très dignes de foi, et savaient à n'en pas douter que les sculptures avaient été recueillies à Anchin. Malheureusement, l'abbaye d'Anchin a reçu au XVe siècle tant de riches sépultures (1) qu'il est impossible de présumer à quel monument ont pu appartenir les têtes.

On peut, en effet, citer pour cette période le tombeau d'un seigneur et d'une dame d'Escaillon, qui, par acte de 1388, désignèrent la place de leur sépulture dans le chœur ; celles de divers membres de la même famille et de la famille de la Mothe inhumés dans les dernières années du XIVe siècle, puis la tombe de marbre de l'abbé Henri de Conflans mort en 1414, celle de l'abbé Jean de Batterie, mort en 1438 et qui avait fait préparer son tombeau dans une somptueuse chapelle; celle de l'abbé Hugues de Lohes, mort en 1490 ; quant à celle de son prédécesseur, elle était en métal et doit être écartée de cette trop longue liste.

On peut aussi présumer que le monument n'était pas un des premiers cités : le style des deux têtes indique nettement le XVe siècle.

Le monument dont elles proviennent n'était donc pas antérieur aux monuments de Jean sans Peur (1383 à 1414) et de Philippe le Hardi (1443 à 1470), mais il était contemporain et remarquablement analogue : il démontre que les artistes flamands du XVe siècle travaillaient en Flandre même, sur des modèles identiques et dans le même style qu'à Dijon. On a mis en doute l'origine flamande du type des tombeaux de Dijon et de Bourges (1). A mon avis, rien n'autorise à l'affirmer non plus qu'à le nier ; on rencontre de ces tombeaux partout ; on sait que le type est le développement d'un thème connu en France au moins depuis le règne de saint Louis, comme en témoignent deux tombeaux de ses enfants à Saint-Denis. Un faux sarcophage, sur le couvercle duquel le mort est étendu, s'orne d'arcatures qui encadrent des figurines représentant un cortège funèbre. Le sujet est tellement de circonstance qu'il n'y a guère lieu d'en chercher l'origine ; il suffit que les artistes aient été assez habiles pour qu'ils aient songé à représenter des cérémonies funéraires sur les tombeaux : ainsi ont fait les Égyptiens, les Grecs, les Étrusques, et nos ancêtres dès qu'ils ont su assez de dessin pour y parvenir. Le type du sarcophage à arcatures est un legs de l'antiquité romaine; à Dijon, les arcatures sont devenues des niches et les figures se détachent par suite d'un développement général qui s'affirme à la même époque dans la décoration des portails et des retables. Le type du tombeau à socle orné d'une suite d'arcatures ou de niches encadrant des figurines n'est pas localisé : on le trouve depuis le Danemark (Rœskilde, Sorœ) jusqu'à l'île de Chypre (Famagouste); il existait en Flandre et en Artois depuis le XIVe siècle au moins (abbaye de Ham, près Lillers). Quant au développement et au traitement en haut-relief de la scène des funérailles, on en trouve de remarquables exemples dès le XIIIe siècle en Espagne, à la cathédrale de Salamanque et dans le cloître de celle de Léon, dans des tombeaux d'évêques dont l'arcade festonnée rappelle celle des trois portails de la cathédrale de Bourges, dérivés eux-mêmes d'un motif roman fréquent en Auvergne et en Limousin.

C. ENLART.

1. Les mentions qui suivent sont empruntées à la belle *Monographie de l'abbaye d'Anchin* par le Docteur Escalier. Douai, 1862, in-4°.

1. A Kleimlausz, *L'Art funéraire en Bourgogne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e per., t. XXVI, p. 441 et XXVII, p. 399).

La restauration de la cathédrale de Plock.

DANS cette partie de l'ancienne Pologne qui, au Congrès de Vienne, obtint le nom de Royaume de Pologne, la plus ancienne église cathédrale est celle de Plock.

L'an 1136, Alexandre, évêque de Plock, la fit bâtir en pierre de granit "*ex lapide quadrato*", comme le dit notre ancien historien Dlugosz.

Cette première église fut construite en style roman, en forme de croix, avec trois absides et trois nefs.

Au moyen âge,— à une date incertaine,— on changea le portique en y ajoutant deux tours, avec des cloches. Comme ces tours étaient très hautes, elles commencèrent à tomber en ruines. Alors on ôta les cloches au XVe siècle, qu'on suspendit, dans un clocher séparé.

L'an 1530, l'église fut incendiée par la foudre, et l'évêque Krzycki en commença une autre, placée plus loin de la Vistule. Mais lorsqu'il changea de siège et devint archevêque de Guiezno, le travail fut interrompu, faute d'argent. Alors l'évêque Noskoski restaura les ruines de l'ancienne église en style renaissance.

L'an 1762, le prince Michel Poniatowski, frère du roi Stanislas et évêque de Plock, fit construire un nouveau porche, en style ionien et, pour un certain temps, consolida les tours.

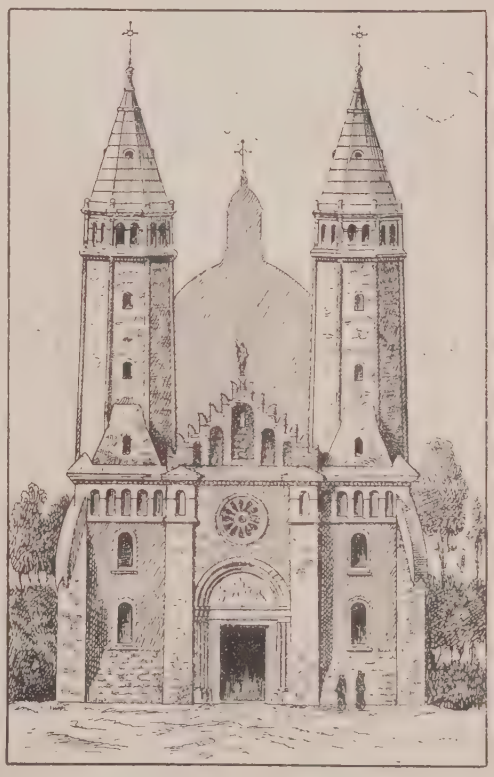
Malheureusement, la restauration du XVIe siècle et surtout celle du XVIIIe furent faites très négligemment. On se servit non seulement des pierres et des briques, mais des débris de mur mêlés avec de la terre glaise et du sable. Les crampons,— chose invraisemblable et pourtant certaine, — étaient en bois, et pour consolider les voûtes on y mettait des coins en bois.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, plusieurs crevasses se produisirent dans les murs, et ce n'est que depuis deux ans, qu'on a commencé à restaurer sérieusement la cathédrale.

Après une très soigneuse inspection de tout le bâtiment, on est arrivé à la conclusion qu'il faut changer le porche, démolir les tours, détruire les voûtes et réparer en plusieurs places les murs.

Ainsi le travail qui, au commencement, paraissait peu considérable, au lieu d'être une restauration devint une reconstruction très longue et très coûteuse.

Les travaux sont confiés à un de nos plus habiles architectes, M. Szyller, et nous avons lieu d'espérer qu'il s'acquittera bien de sa tâche. Autant que possible il s'empresse de ne changer rien qui ne soit absolument nécessaire, il imite la manière de bâtir de ses prédécesseurs pour qu'on ne puisse facilement discerner le vieux du



Cathédrale de Plock.

neuf. Son plan est une reconstruction de l'ancienne église faite d'après d'anciens dessins et au moyen de débris, trouvés dans les murs. Il nous donne une église très sobre sous le rapport des ornements, mais d'aspect grandiose et monumental.

C'est vraiment par une singulière grâce de Dieu que depuis un an nous avons un nouvel évêque M. le comte Georges Szembek, homme plein d'énergie et de bonne volonté, qui, nous pouvons l'espérer, s'acquittera bien d'une tâche difficile, dont il comprend bien toute la gravité

et la responsabilité devant l'Église et l'histoire.

Puisse le bon Dieu le bénir et lui donner assez de force d'âme et d'aide matériel, pour mener à bonne fin ce grand travail!

A. Brykczynski,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

La porte de bronze connue sous le nom de porte de Plock.

ANS la ville de Nowgorod-le-Grand, l'église russe de Sainte-Sophie possède une porte en bronze, connue sous le nom de porte de Plock.

Cette dénomination provient de la figure d'un évêque latin, avec l'inscription: *Alexander Epis de Blucich.* Le mot *Blucich*, selon l'opinion des archéologues et des historiens, signifie la ville de *Plock.* Comme en ce diocèse il n'y a eu qu'un seul évêque du nom d'Alexandre, entre 1129 et 1156, qui fut fondateur de l'église cathédrale, il semble naturel qu'il voulût la munir d'une porte en bronze, comme il était d'usage au XIIe siècle. Mais comment cette porte est-elle parvenue à Nowgorod? C'est là une question à laquelle on doit répondre par un adage théologique : *in diversissimas sententias abierunt periti.*

Les uns, entre autres Monseigneur Popiel, archevêque de Varsovie, sont d'avis que cette porte, commandée par l'évêque de Plock, Alexandre, resta à Magdebourg, après sa mort, qui survint bientôt. Elle provient effectivement de cette ville, et probablement fut achetée par des marchands russes de Nowgorod, ville hanséatique. Je me range à cette opinion, qui me paraît la meilleure, étant basée sur la connaissance de l'œuvre originale. Monseigneur Popiel, alors évêque de Plock, habitait Nowgorod étant exilé pour huit ans : il a donc eu l'occasion de bien étudier cette porte.

Joachim Lelevel, célèbre historien polonais, suppose que le prince lithuanien Simon Lingwen, frère du roi polonais Ladislas Jagellon, et de la princesse Alexandre, mariée à Ziemowit, duc de Masovie, reçut de sa sœur ce don magnifique, pour la ville de Nowgorod, qui faisait partie de ses domaines. Mais : *quod gratis asseritur, gratis negatur.*

J'omets d'autres opinions, et je conclus par l'hypothèse assez probable d'un archéologue russe.

M. le comte Tolstoj, dans son ouvrage : *Antiquités russes* (Rousskije drewnosti), publié à St-Pétersbourg en 1899, tome 6, voit dans cette porte l'agglomération de plaques, provenant ou bien destinées à plusieurs portes différentes, unies pêle-mêle par une main barbare.

Laissant l'éclaircissement de cette énigme archéologique aux collègues érudits, je donne ici une description de ce monument très curieux, appuyant mon opinion sur la photographie de l'original.

Sur des planches en chêne 3 1/2 mètres de hauteur et 1 1/3, de largeur, nous voyons 48 plaques, en bronze repoussé de 4 millimètres d'épaisseur.

Trois de ces images sont des thèmes de l'Ancien Testament, 23 du Nouveau, et 22 sont allégoriques et symboliques, mêlés ensemble, sans ordre ni idée dominante. Sur la plupart de ces plaques nous voyons des inscriptions latines et russes. Les premières sont repoussées, comme faisant partie des tableaux, les autres sont burinées et, à en juger par la forme des lettres, proviennent du XVe siècle.

La manière de représenter les personnages est très archaïque. Les pieds des figures reposent, comme ceux des apôtres aux façades des églises du dernier tiers du XIIe siècle, sur des animaux personnifiant le mal, ou bien sur des chapiteaux ou socles; leurs traits sont bizarres et barbares, et quant au style, il rappelle les portes lombardes.

Le plus intéressant tableau est celui qui se trouve sur le battant, à la gauche du spectateur, au cinquième rang (No 17). Nous y voyons un évêque *in pontificalibus*, mitre en tête, chasuble médiévale, crosse très courte, mais courbée. Des deux côtés des diacres. L'inscription latine porte:

+ A L E X A N
D E R E P C D E
B L U C I C H

en majuscules romaines, comme toutes les inscriptions latines. De l'autre côté, en russe : *Alexandre évêque. Diacre* sans indication du nom de l'évêché.

Porte de bronze de l'église Sainte-Sophie à Nowgorod-le-Grand.

Sur le battant droit, au cinquième rang, on trouve aussi (N° 43) un évêque *in pontificalibus*, mitre en tête, crosse courte, bénissant et, autour de sa tête, l'inscription: *Vichmannus Megedeburgensis Epi.* Cette figure fit naître l'hypothèse que la porte a été faite à Magdebourg. Mais comme on ne peut appuyer cette hypothèse sur aucune preuve, la seule figure de l'évêque, dans une œuvre dont l'origine est douteuse, ne peut, selon nous, donner de certitude.

Au bas du battant gauche nous voyons trois personnages représentant les maîtres ou artistes. Le N° 30 exprime probablement le véritable auteur du monument, selon l'inscription: *Riquin me fecit*, en latin, et puis, en russe. Admettons que son élève fut *Waismuth* (N° 24). Mais quel est le rôle du troisième personnage (N° 22) et pourquoi y lisons-nous *seulement* une inscription russe : *Maître Abraham ?* De nouveau une énigme, que Lelevel tente de résoudre en supposant qu'Abraham était le nom du forgeron qui alla de Plock à Nowgorod pour y monter la porte de bronze. C'est là une hypothèse tout à fait arbitraire.

Sous le rapport iconographique le N° 23, représentant la création d'Ève, nous paraît très curieux. Adam est debout et de son côté Dieu tire Ève, pendant que deux anges descendent du ciel la tête en bas, ainsi que les NN^os^ 13 et 34 représentant l'enfer, avec une inscription russe : *l'enfer dévore les pécheurs*, et l'autre, le purgatoire.

Enfin, pour faciliter aux érudits l'étude de cette célèbre porte dite de Plock, nous donnons l'explication des autres N^os^, selon Lelevel.

N° 1. Jésus-Christ entre S. Pierre et S. Paul.
N° 2 et 3. Notre Dame et les apôtres.
N° 4. Le Baptême de Jésus-Christ.
N° 5. L'Annonciation.
N° 6. La Nativité de Jésus-Christ.
N° 7. Un jeune homme symbolique.
N° 8. Les trois Mages.
N° 9. Marie avec l'Enfant.
N° 10. Rachel.
N° 11. La Purification de Marie.
N° 12. Un diacre.
N° 14. La Visitation.
N° 16. Un diacre.
N° 18. L'Assomption d'Élie.
N° 19. Tableau allégorique représentant la Force foulant aux pieds la Pauvreté.
N° 21. Le péché originel.
N° 26. Un jeune homme symbolique.
N° 27. L'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem.
N° 28. Le peuple avec les palmes.
N° 29. Un jeune homme symbolique.
N° 30. Une personne âgée.
N° 31. La trahison de Judas.
N° 32. Un jeune homme symbolique.
N° 33. Jésus en prison. Selon nous, c'est S. Pierre délivré par un ange de sa prison.
N° 35. Un roi avec un glaive. Selon nous, c'est un porte-glaive du roi Hérode.
N° 36. Hérode sur son trône.
N° 37. La Flagellation.
N° 38. Le Crucifiement. Jésus-Christ, sur une croix en branches de palmes, présente sa main droite à Marie, comme pour lui faire ses adieux.
N° 39. Dignitaire royal portant un globe.
N° 40. Un second dignitaire.
N° 41. Les trois Maries au tombeau.
N° 42. La Descente aux limbes.
N° 44. Jésus triomphateur.
N° 45. Un troisième dignitaire.
N° 46. Trois soldats, dont l'un marche sur un monstre.
N° 47. Une femme tuant des enfants.

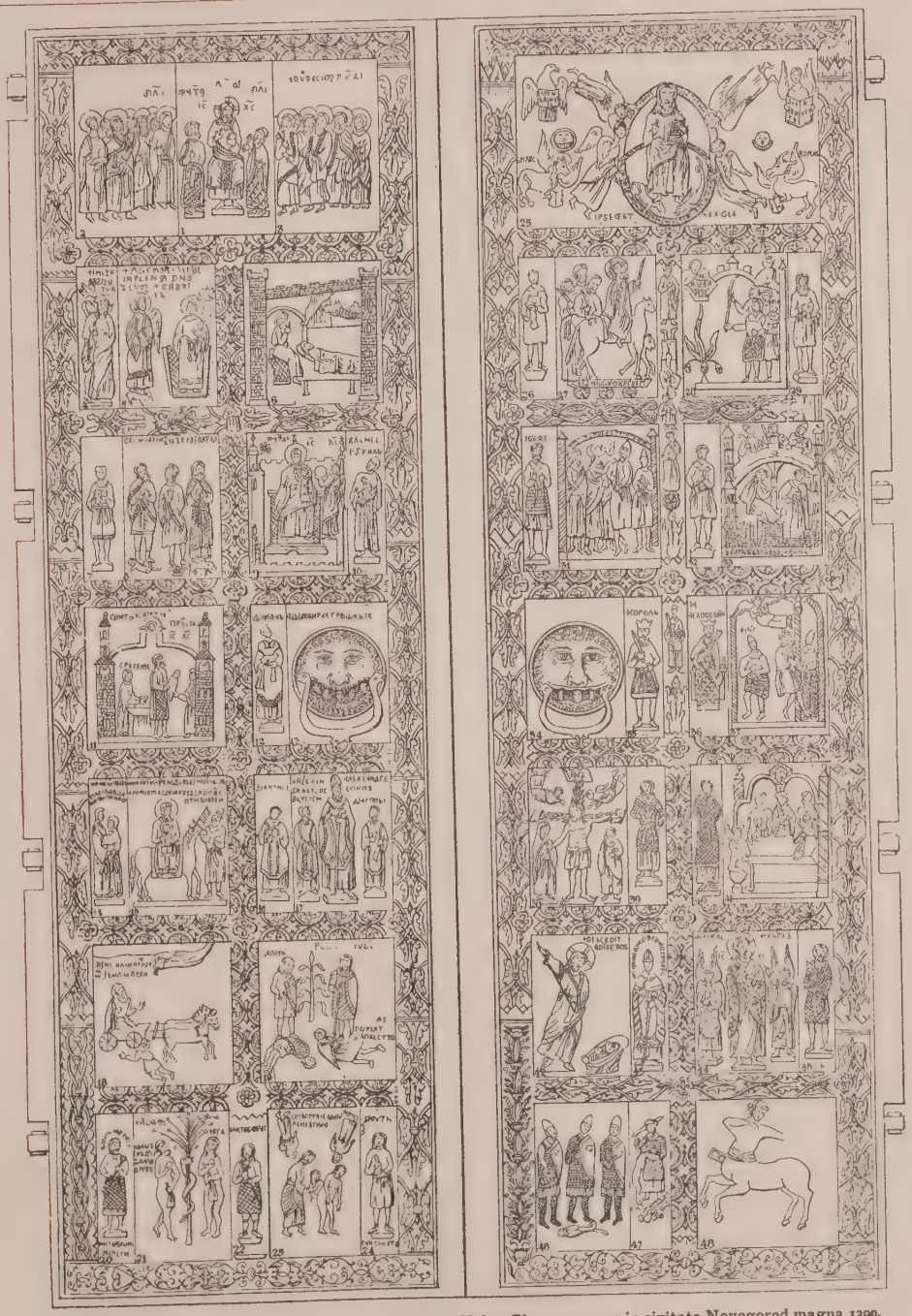
Selon nous, les NN° 46 et 47 représentent le massacre des innocents.

N° 48. Un centaure.

Parmi ces plaques de bronze il y en a plusieurs, entre autres la dernière, qui sont certainement d'une autre main. Monseigneur Popiel nous a dit que, selon la tradition qui existe à Nowgorod, cette porte aurait été cachée sous terre pendant plusieurs siècles, pour la soustraire aux dévastations des Suédois.

Il est donc très probable que plusieurs plaques perdues ont été remplacées par d'autres. C'est le seul moyen d'expliquer pourquoi nous voyons ici le centaure, le blason de la ville de Nowgorod au moyen âge.

Les cadres des plaques de bronze confirment la supposition d'une réunion de fragments provenant de plusieurs portes. La largeur de 9 m. est partout la même, mais les dessins très différents sont visiblement ajoutés pour masquer



1155 Drzwi Plockie w nowogrodzie wielkim 1155. — Valve Plocenses 1155 in civitate Novogorod magna 1390.
K. Bruxell, octobrt. 1650.

les fautes d'une restauration malheureuse. Nous voyons, par exemple, au milieu du battant droit, quatre personnages et deux animaux, qui ne se trouvent pas au battant gauche. La figure N° 22 est visiblement destinée à remplir le vide d'un morceau de cadre.

Nous avons appris récemment que M. Sokolowski, membre de l'Académie des sciences de Cracovie, a pris pour objet d'un travail la vie de l'évêque Alexandre. Nous pouvons donc espérer que cet archéologue de premier ordre, avec sa grande sagacité et son intuition, résoudra cette énigme archéologique.

Pour finir, j'ajoute quelques mots sur la littérature de cet objet.

Le premier qui en parla fut Sigismond Herberstein : *Rerum moscovitarum commentarius*, Basileæ, 1556, p. 75. Au XVIIIe siècle, en firent mention : William Coes, *Travels into Poland, Russia, Sweden and Danemark.* London, 1764, 1, I. 452, traduit en français. Genève, 1783, t. II, p. 203 : — Chanterau, *Voyage pittoresque fait en Russie*, Paris, 1793, t. III, p. 196. — Enfin, au XIXe siècle, Raupach, *Reise von S. Petersburg, P. D. R.* Breslau, p. 33. — *Spazierfahrt nach Moskau.* Leipzig, 1810, p. 91.

Le premier qui en composa une monographie pleine d'érudition fut Frédérik Adelung. Son ouvrage parut à Berlin, en 1823, sous le titre: *Die korsunische Thüren der Kathedralkirche zur Heil. Sophien in Nowgorod beschrieben und erlaütert.* Berlin bey Georg Reimer 1825 — avec un dessin fait par Rumiancow en 1847. Je dois ici noter que tous les objets antiques, comme portes, croix, vases liturgiques, etc., selon l'opinion populaire russe, proviennent de la Chersonèse, en russe, Korsougne.

D'après cet ouvrage, le célèbre historien polonais J. Lelevel écrivit une brochure qui parut à Posen, en 1857, « *Portes des églises de Plock et de Gniezno* », en polonais, avec un dessin que je joins à mon article. Mais comme ce dessin n'est pas tout à fait fidèle, je donne une photographie faite d'après nature.

Les archéologues russes s'occupèrent aussi de cet objet, en leur langue. 1° *Description archéologique des antiquités de Nowgorod. Macaire, évêque d'Orlow.* Moscou, 1860. — 2° *Description de l'église Ste-Sophie à Nowgorod*, Solowiews St-Pétersbourg, 1858. — 3° *Les églises et les antiquités de Nowgorod*, par le comte B. M. Tolstoj. Moscou, 1862.— 4° *Antiquités russes dans les monuments d'art*, par J. Totstoj et N. Kandakow. St-Pétersbourg, 1897 et 1899, tomes 5 et 6. Ce dernier ouvrage est orné de très bons dessins.

Antoine BRYKCZYNSKI.
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

Exposition des Primitifs à Bruges (1902).

Notes iconographiques.

L'EXPOSITION des Primitifs a, l'été dernier, attiré à Bruges l'élite du monde intellectuel. Les uns sont venus admirer des chefs-d'œuvre connus et aussi profiter de l'occasion de voir des toiles remarquables, joyaux des collections particulières. D'autres sont venus étudier, identifier les peintres, déterminer des attributions indécises et surtout apprendre à les mieux connaître, grâce au groupement de leurs œuvres, d'ordinaire dispersées un peu partout. La presse s'est occupée de cette exposition et lui a consacré des articles. Pour ne parler que des journaux ou revues de France, citons l'*Univers*. Henri Dac, dans le feuilleton du 25 août et celui du 1er septembre 1902, a fait revivre par la plume les principaux chefs-d'œuvre de l'exposition de Bruges. Une revue, la *Quinzaine*, dans sa livraison du 1er novembre 1902, a donné un excellent article signé: Charles de Rouvre. Il faut surtout citer l'étude savante, documentée, pleine d'observations de H. Hymans, que la *Gazette des Beaux-Arts* a si magnifiquement illustrée. Après ces maîtres, il serait téméraire de poser en critique d'art. Telle n'est point notre prétention. Tout en goûtant les jouissances de cette exposition, vraie fête pour les yeux et pour l'intelligence, nous avons, suivant en cela notre penchant, pris quelques notes iconographiques. Sous ce rapport les œuvres des Primitifs sont une mine féconde. Ils vivaient à une époque où les artistes n'agissaient pas arbitrairement, mais d'après une méthode raisonnée et traditionnelle, dont leurs successeurs ont tendu de plus en plus à s'affranchir.

Bien des détails nous ont sans doute échappé ; en cette matière, il est difficile d'être complet. Nous offrons aux lecteurs les notes que nous avons prises et qui, nous osons l'espérer, ne seront pas tout à fait inutiles.

Nous signalerons d'abord quelques motifs particuliers, en vogue au moyen âge et à la Renaissance, puis nous citerons quelques saints dont l'iconographie présente des particularités intéressantes.

Commençons par les sujets qui regardent la personne de Notre-Seigneur. Le tableau de la *Nativité* de Hans Memling (n° 80) et le volet de retable de Henri Blès représentant la même scène, présentent une particularité, insignifiante au premier abord, mais qui a cependant sa valeur. Memling a placé une chandelle dans la main de saint Joseph ; Henri Blès lui met une lanterne. Les peintres de la période médiévale et du début de la Renaissance sont tous fidèles à ce détail. C'était pour eux une manière d'exprimer que le touchant mystère de la naissance du Sauveur s'était accompli pendant les ténèbres de la nuit. Nous en avons noté maints exemples. Nous nous bornerons à indiquer un petit triptyque à la cathédrale d'Évreux, peut-être contemporain des peintures de Bruges.

Un tableau d'un artiste inconnu (n° 246) représente l'*Adoration des Mages*. L'Enfant Jésus prend des pièces d'or dans la cassette de Gaspar.

Le triptyque de Gérard David : *Le Baptême du Christ* (n° 123), outre les qualités maîtresses qui en font une œuvre remarquable, est précieux au point de vue iconographique, parce que le sujet est traité selon toutes les données traditionnelles. Jésus se tient dans l'onde du Jourdain qui lui monte jusqu'aux genoux, Saint Jean fait couler l'eau sur sa tête. Un ange, vêtu d'une chape de brocart d'or, tient la robe du Sauveur. Au-dessus de sa tête plane la colombe ; enfin dans le ciel, le Père Éternel, entouré d'anges, bénit son Fils. C'est la traduction fidèle du texte évangélique. Voilà un excellent modèle.

La cathédrale de Bruges possède un tableau de l'École Primitive (1) (vers 1400) représentant le Christ en croix. Trois anges recueillent dans des calices le sang qui s'échappe des plaies du Sauveur. C'est là un motif très touchant qui apparaît vers la fin du XIVe siècle et que nous retrouvons encore au XVIIe siècle, dans un tableau de la sacristie du chapitre à Beauvais. C'est une peinture sur bois attribuée à Quentin Warin, peintre du roi Louis XIII. Elle est d'un sentiment très pieux. Trois anges recueillent avec respect le sang divin. Un d'eux tient deux calices ; dans l'un il reçoit le sang d'une main, dans l'autre le sang qui coule de la plaie du côté. Il y a là en germe la dévotion au Sacré-Cœur.

Il est deux sujets que le moyen âge s'est plu souvent à représenter : la Vision d'Auguste à l'*Ara cœli* et la Messe miraculeuse de S. Grégoire. L'exposition de Bruges en offre plusieurs exemples. Un mot sur chacun de ces thèmes iconographiques.

Vision de l'Ara cœli. L'empereur Auguste songeait à se faire adorer comme Dieu, mais la sibylle Tiburtine lui montre dans le ciel une Vierge tenant un enfant et l'avertit que cet enfant sera plus grand que lui. Auguste se prosterne et adore. Ce sujet mériterait une étude spéciale que nous ferons peut-être un jour. Nous nous bornons à l'indiquer brièvement. Trois tableaux de l'exposition lui sont consacrés. Le premier est une peinture en grisaille sur le côté extérieur des volets d'un triptyque de Jean Van Eyck (n° 14). Le second tableau (n° 155) est encore un volet de triptyque. L'auteur en est inconnu. La donnée étant la même, la mise en scène change peu. Notons cependant quelques variantes. Dans le tableau précédent, Auguste lève les mains vers le ciel, dans celui-ci il tient un encensoir. Autre détail, une petite scène représente la sibylle et l'empereur à genoux devant un autel. C'est le complément de la légende. Il est raconté, en effet, qu'à la suite de cette vision Auguste fit ériger un autel en l'honneur du divin Enfant. Il fut appelé *Ara cœli*, autel du ciel. Une église élevée sur la colline du Capitole à Rome perpétue le souvenir de ce fait et s'appelle également *Ara cœli*.

Le Musée de Bruxelles a envoyé un portrait d'homme du Maître dit d'Oultremont (n° 340) qui, au second plan, représente la vision de l'*Ara cœli*. Enfin nous avons relevé le même sujet sur la magnifique tapisserie : *Triomphe de la Vierge*, qui décorait le vestibule. Afin de mieux préciser les personnages, l'artiste a écrit *Octavian* sur la manche de la tunique impériale.

1. On n'en connaît point l'auteur. Sur le catalogue il porte le n°4.

Messe miraculeuse de S. Grégoire. Pendant que le Pape disait la messe, le Christ lui apparut dans l'état *piteux* de sa Passion. La colonne, la lance, les clous, la couronne, les verges, etc., entourent le Christ et complètent la vision. Le regretté Mgr Barbier de Montault a traité ce sujet à fond et avec son érudition accoutumée. Il a multiplié les exemples (1). Nous-même nous en avons noté un certain nombre. L'exposition de Bruges nous en offre trois nouveaux exemples (nos 87, 156 et 163). Le premier est de Hans Memling, et ce sujet touchant convient bien à sa nature religieuse ; le second est du Maître de la Flémalle (2) ; le troisième est de Bernard Van Orley.

La scène du Jugement dernier a tenté le pinceau des grands artistes. On connaît la fresque de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Cette page atteste un talent prodigieux, mais ne répond pas à l'idéal chrétien. Bien différente est la conception des Primitifs, témoin le magnifique triptyque de Roger de la Pasture conservé à l'hospice de Beaune. A l'exposition de Bruges, on voit trois tableaux du Jugement dernier dus au pinceau de Jean Prévost de Mons. Ils portent les numéros : 167, 168, 169. Ils sont d'après les données traditionnelles ; ils traduisent bien le texte sacré.

Le Christ est en majesté, assis sur l'arc-en-ciel. Au moyen âge l'arc-en-ciel sert de trône à Dieu. C'est ainsi que les artistes ont traduit ces paroles de l'Évangile : « *Cum autem venerit Filius hominis in majestate sua... tunc sedebit super sedem majestatis suæ* ». (Matth., XXV, 31.) Dans le tableau du musée communal de Bruges, il a la main droite posée sur la plaie de son côté. Sur ses genoux le livre de *vie* est ouvert. Dans le numéro 169, il a les pieds posés sur un globe, image de la terre ; une branche *de lis* et un *glaive* sont posés horizontalement à droite et à gauche de la tête du Christ. Nous avons plusieurs fois rencontré ce motif. Citons seulement le beau vitrail de Saint-Étienne de Beauvais, celui de Guignecourt, village non loin de la ville, un vitrail de l'église de Champeaux (Seine et Marne).

1. Cf. *La Messe de S. Grégoire.* Revue du musée eucharistique de Paray 1884.

2. Le catalogue officiel porte: *inconnu*, mais M. Hymans l'a identifié dans son livre : *L'exposition des Primitifs.*

Nous l'avons également noté sur le bel ornement mortuaire (centre de la chasuble) de Saint-Nicolas-en-Havré (Mons), qui représente la danse macabre.

Les anges sonnent de la *trompette* pour réveiller les morts.

Aux côtés du Christ, mais un peu au-dessous, Marie remplit son rôle de médiatrice ; saint Jean-Baptiste lui fait pendant. Même motif au retable de Beaune. Nous l'avons également remarqué dans une fresque de la chapelle du château à Châteaudun, et dans le vitrail de Guignecourt. Par une touchante inspiration, dans deux des tableaux de Jean Prévost (no 167, 168), l'artiste a représenté la Sainte Vierge montrant son *sein* pour implorer la miséricorde de son Fils.

Sur la terre les morts *ressuscitent* : ils ont les mains jointes ou donnent des signes de désespoir. Sur le premier plan un ange présente une robe blanche à une bienheureuse. Tels sont les principaux traits de ces belles pages.

Avant d'aborder les tableaux relatifs à la Sainte Vierge et aux Saints, nous signalerons un sujet rarement représenté. C'est celui du siège de Jérusalem et de la famine qui l'accompagna. Ce tableau est de Gérard van der Meire. Le peintre n'a pas oublié l'horrible épisode d'une mère faisant rôtir son enfant pour s'en nourrir. Nous avons rencontré le même sujet dans un vitrail de l'église de Saint-Martin-ès-Vignes à Troyes, en Champagne.

Le numéro 99, appartenant à M. Édouard André de Paris, est une pièce intéressante. La *Vierge* tient l'Enfant Jésus sur le bras droit et dans la main gauche un encrier où l'Enfant va tremper une plume pour signer une feuille de vélin. C'est là une manière peu commune de représenter la Madone. Nous pouvons cependant en citer un autre exemple. C'est une Vierge sculptée à la façade de l'ancienne Boucherie à Gand. Nous l'avons déjà signalée dans la *Revue de l'Art chrétien* (1) et demandé l'explication de ce problème iconographique. Ce n'est peut-être qu'une fantaisie d'artiste.

1. Cf. année 1896, p. 438. On trouve des exemples de cette manière de représenter la sainte Vierge dans des tableaux de maîtres italiens : une sculpture de ce genre du XVe siècle, très belle, se trouve à l'église de Notre-Dame de Maestricht ; elle est reproduite dans l'ouvrage de M. J. Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, p. 118. N. D. L. R.

Nous ne parlerons pas des Vierges avec l'Enfant qui sont très nombreuses, ni des Annonciations dont on compte une douzaine environ. Ces tableaux de mérite divers, précieux au point de vue de l'art, ne nous ont rien appris en fait d'iconographie. Le musée communal de Bruges expose un tableau de Hugues Van der Goes : *La Mort de la Sainte Vierge* (n° 51), où nous avons noté le Christ descendant du ciel pour recevoir l'âme de sa mère. Bernard Van Orley a peint le même sujet au centre d'un polyptyque qui appartient aux hospices civils de Bruxelles (n° 163). La scène est traitée selon toutes les traditions médiévales. Saint Pierre tient un *goupillon* et remet un *cierge* à la Sainte Vierge, un apôtre tient une *croix de procession*. Saint Jean a en main la *palme verte* que lui a remise l'archange Gabriel pour être portée devant le cercueil. Nous avons surpris le même détail dans une délicieuse miniature de Fouquet au musée Condé à Chantilly (1). Sur le devant de la scène, on voit, à gauche, une crédence couverte d'une nappe sur laquelle se trouvent un crucifix et une pyxide ainsi qu'un cierge allumé, en un mot, tout le rit encore observé pour le saint Viatique.

L'église Saint-Jacques de Bruges a envoyé à l'exposition le beau tableau d'Albert Cornelis (n° 170): *Le Couronnement de la Sainte Vierge*. Le Père et le Fils, assis sur un trône, soutiennent une riche couronne au-dessus de la tête de Marie, agenouillée devant le trône. Au-dessus plane la colombe figure de l'Esprit Saint. Les neuf chœurs des anges sont groupés autour de Marie, désormais leur reine, *regina angelorum*, selon l'invocation des Litanies. Nous n'insisterons pas sur cette œuvre magistrale. La *Revue de l'Art chrétien* en a donné une description détaillée avec une planche (2).

Le numéro 334 retrace une des plus gracieuses légendes des Évangiles apocryphes, c'est celle de la rencontre de sainte Anne et de saint Joachim à la porte dorée. Attristés de leur stérilité, ils vivaient séparés ; un ange leur annonce les desseins miséricordieux du Seigneur, et, sur son ordre, ils rentrent en ville et se rencontrent à la porte dorée. L'artiste a reproduit deux épisodes: l'apparition de l'ange à saint Joachim, sa rencontre avec Anne. Le fond du tableau représente un paysage montagneux. Cet épisode a souvent été reproduit par les peintres-verriers et les sculpteurs. Parmi les tableaux, nous signalerons une charmante peinture sur bois dans la chapelle du château de Vez (Oise). Anne et Joachim se rencontrent devant une porte fortifiée. Un ange plane au-dessus d'eux. La représentation la plus exquise de cette scène touchante est celle qu'un artiste du XIVe siècle a peinte dans un cloître secondaire de Santa Maria-Novella, à Florence. Il nous montre un ange qui pour le saint baiser d'Anne et de Joachim rapproche la tête des deux époux (1). Il n'est pas sans intérêt de comparer l'œuvre flamande et l'œuvre italienne.

L'église de Saint-Sauveur, si riche en peintures, avait envoyé un tableau d'Antoine Claeis (n° 311) reproduisant une gracieuse légende relative à saint Bernard. Durant une extase, la Vierge fit jaillir quelques gouttes de son lait sur les lèvres du Saint. Tel est le fait représenté. D'après la tradition, ce miracle eut lieu en l'église de Saint-Vorles à Châtillon-sur-Seine (Côte d'Or.) Un diplôme du XIVe siècle s'exprime ainsi : « Par miracle inouï, la Vierge noire assise dans sa châsse, voyant le saint abbé de Clairvaux noyé dans l'extase, lui présenta tout à coup son Fils, en prononçant ces paroles : « *Suscipe, Bernarde, puerum meum, totius mundi Redemptorem,* » et, comme si elle eût allaité en ce moment l'Enfant divin, elle fit jaillir trois gouttes de son lait sur les lèvres de saint Bernard, lequel, en actions de grâces de cette faveur ineffable, improvisa l'hymne du *Salve regina*, qui se chante tous les dimanches en l'église Saint-Vorles en mémoire de ce fait miraculeux. » « *Manus dictæ imaginis suscepta mamilla illico beato Bernardo, sibi devoto, ore aperto, tres guttas lactis in os adolescentis mira cum devotionis suavitate distillavit* (2). »

Le tableau (n° 329) reproduit le même fait. Signalons également un petit tableau dans l'église de Fontaine-lez-Dijon et une peinture très remarquable du musée de Tournai (3).

1. C'est un des quarante Fouquet de la collection Brentano.
2. Cf. *Op. cit.*, année 1901, 5e livraison.

1. Cf. Grimoüard de St-Laurent, *Manuel de l'art chrétien :* vignette, p. 342.
2. *Commission des antiquités de la Côte d'Or*, t. VI, p. 312.
3. Cf. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 87.

Puisque nous parlons de Tournai, arrêtons-nous devant un tableau de Jean Gossaert (n° 370), que le musée de cette ville a envoyé à Bruges. Il représente saint Donatien. Il est vêtu du costume épiscopal et porte de la main gauche son insigne caractéristique, une roue sur laquelle sont disposés cinq cierges allumés.

En voici l'explication. Étant encore enfant, un méchant serviteur le jeta du haut d'un pont; il tomba dans l'eau. Un saint homme, touché de la douleur de ses parents, fit mettre sur la rivière une roue garnie de cinq cierges allumés. Elle suivit le cours de l'eau, mais à un certain endroit elle s'arrêta immobile; là des plongeurs trouvèrent l'enfant qui vivait encore (1).

Dans le fameux tableau de Van Eyck : *La Vierge et le chanoine Van de Paele* (n° 10), saint Donatien figure debout, de profil et tenant en main la roue avec les cinq cierges allumés.

Saint François recevant les stigmates est un sujet qui a souvent tenté les artistes. On connaît le beau vitrail de Sainte-Gudule de Bruxelles. Les peintres ont également traité ce sujet. Citons un volet de triptyque de Joachim Patenier (n° 236) et un volet de Gérard David, exposé par M. Kaufmann de Berlin (n° 134). On voit le saint à genoux en extase devant un séraphin en croix, ayant six ailes, qui lui imprime les stigmates. Il est reproduit dans le livre de M. H. Hymans : *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, p. 64.

Saint François renonçant au monde est un sujet plus rare. Il a été traité par Jean Gossaert (?) avec un rare bonheur (n° 150). On voit le saint, dépouillé de tout, rendant ses habits à son père, qui les ramasse avec avidité. L'évêque Gui, ému, essuie ses larmes et d'un pan de sa chape couvre la nudité de François. Rien n'est plus touchant. La *Revue de l'Art chrétien* lui a consacré cette année même, une planche et un article (2).

Monsieur Delignières, d'Abbeville, a envoyé un intéressant volet provenant du retable de l'ancienne chartreuse de Saint-Honoré en cette ville (n° 320). Il représente saint Hugues, évêque de Lincoln (3). Le saint évêque porte le costume de chartreux et par-dessus la chape. Elle est retenue par un énorme pectoral de forme ovale représentant le Sauveur. On admire les orfrois rehaussés de perles et de pierres précieuses.

Il porte une mitre ornée de cabochons. De la main droite il tient sa crosse et de la main gauche un calice d'où sort à demi-corps l'Enfant-Jésus. Un grand cygne est à sa droite. Il tire familièrement l'évêque par la manche. Voici l'explication de ces attributs. Le cygne est le symbole du silence et de la solitude. Le Saint vécut en effet sous la règle de saint Bruno, jusqu'à son élévation à l'épiscopat. Le calice avec l'Enfant-Jésus rappelle une apparition de Notre-Seigneur pendant qu'il célébrait la messe. M. Delignières, dans un mémoire lu à la réunion des *Sociétés des Beaux-Arts*, en a donné une description accompagnée d'une planche.

Memling (n° 111) a consacré ses religieux pinceaux à immortaliser la gracieuse légende de saint Ildefonse.

Il avait vaillamment défendu contre les hérétiques la virginité de Notre-Dame. La sainte Vierge le récompensa. Une nuit, tandis qu'il était en prières, elle lui apparut et le revêtit d'une chasuble. Tel est le fait qu'il s'agissait de rappeler. Memling place la scène dans une église, la Vierge est assise sur un trône, abrité par un dais en signe d'honneur. Devant elle on voit le saint à genoux, en prière. Il porte l'aube et l'étole croisée sur la poitrine. La sainte Vierge, aidée d'un ange, lui passe une chasuble par la tête. Un autre peintre inconnu (n° 151) a traité le même sujet.

Les tableaux représentant saint Jérôme abondent à l'Exposition. Nous nous arrêterons seulement à ceux qui offrent plus d'intérêt au point de vue iconographique. Joachim Patenier (n° 205) a représenté le saint Docteur, assis sur un tertre, son chapeau à terre derrière lui. Les petites scènes qui se déroulent au second plan sont empruntées à la Légende dorée, qui a si souvent inspiré les Primitifs.

Voici, en substance, ce que raconte Jacques de Voragine (1). Saint Jérôme ayant retiré une épine de la plante du pied d'un lion, l'animal demeura avec lui et ses frères comme une bête

1. Cf. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, t. I, p. 195.
2. Cf. *op. cit.*, p. 372.
3. Le catalogue porte à tort : *évêque de Grenoble.*

1. *Édition française*, t. II.

apprivoisée. On lui confia un office : celui de mener un âne au pâturage et de le garder. Mais un jour, pendant qu'il dormait, des marchands qui conduisaient des chameaux prirent l'âne et l'emmenèrent... Il fut soupçonné d'avoir dévoré son compagnon. Un jour il vit venir de loin les marchands et l'âne qui conduisait les chameaux. Il poussa des rugissements qui mirent les voleurs en fuite. Il ramena l'âne au monastère.

Joachim Patenier a représenté ce fait.

On voit une route sur laquelle cheminent des marchands avec des dromadaires chargés de ballots et le baudet volé au saint ; dans un champ, on voit le lion qui s'élance à leur rencontre.

Jean Metsys [1] a peint aussi un saint Jérôme qui nous arrêtera quelques instants. Voici la description du tableau, d'après le catalogue. « Le Saint, vêtu de rouge, est assis devant une table, la tête appuyée sur le bras droit, l'index de la main gauche posé sur un crâne. Sur la table sont placés un crucifix, un pupitre avec un manuscrit, un encrier avec une plume, un chandelier avec des mouchettes, et des livres. Dans le fond, à droite, une fenêtre, devant laquelle pend un chapeau de cardinal, et à gauche une puisette en cuivre avec bassin et essuie-mains ; sur une planche, au-dessus, se trouve un panier avec des documents. »

Il existe une réplique, ou tout au moins une peinture similaire, qui diffère peu de l'œuvre exposée aux Primitifs. C'est un tableau sur bois appartenant à Monsieur le doyen de Norrent-Fontes (Pas-de-Calais). C'est la même attitude et presque les mêmes accessoires. Saint Jérôme pose le doigt sur une tête de mort ; sur la table est placé un chandelier à cuvette, modèle assez fréquent dans la dinanderie belge ; le large chapeau de cardinal est aussi placé sur la table ; contre le mur est une tablette portant des livres. On le voit, nombreuses sont les similitudes. Le tableau de Norrent-Fontes est d'une bonne facture, il est peu connu, croyons-nous, et nous sommes heureux de le signaler.

L'église de Hoogstraeten possède un curieux tableau, qu'elle a envoyé à l'Exposition (n° 341).

1. Les Metsys étaient trois frères : Josse, l'aîné, était horloger ; Quentin, le plus célèbre, de forgeron devint peintre ; Jean embrassa la même carrière.

Il reproduit divers épisodes de la vie de saint Joseph. Nous nous bornerons à signaler deux scènes assez rares relatives au doute de saint Joseph. On le voit endormi au pied d'un arbre ; un ange lui apparaît ; on lit sur une banderole : *Joseph fili David, noli timere accipere Mariam conjugem tuam ; quod in ea natum est de Spiritu Sancto est.*

Dans la seconde scène, Joseph à genoux demande pardon à Marie de l'avoir soupçonné. Ce sujet, peu fréquent, a été aussi traité par l'art byzantin.

Le moine Jacques, du couvent de Coxynobaphos, dans son recueil de légendes apocryphes, s'est occupé du doute de saint Joseph. Des illustrations très minutieuses en représentent les phases diverses [1]. Elles nous montrent comment Joseph conçoit des doutes sur l'état de Marie, comment il se désole, comment il l'interroge ; elle se défend. Joseph est dénoncé et traduit devant les prêtres. On les amène tous deux de force devant le tribunal, en écartant le peuple qui leur prodigue les marques de sympathie. Enfin les accusés, après s'être purifiés de toute accusation avec « l'eau de conviction du Seigneur, » se rendent, Joseph dans les montagnes et Marie chez Élisabeth.

Une antique tradition fait de saint Luc un peintre. Aussi on lui attribue un certain nombre de Vierges, surtout en Italie, mais elles ne remontent pas au delà des XIe et XIIe siècles et sont l'œuvre d'artistes byzantins. Quoi qu'il en soit, le XVIe siècle avait admis la tradition et les peintres se sont plu à représenter saint Luc devant un chevalet et peignant la sainte Vierge qui pose devant lui. Trois tableaux de l'exposition ont retracé ce gracieux sujet (n°s 115, 116 et 292). La façon de le traiter est à peu près identique et comporte peu de variantes. Le dernier est de Lancelot Blondeel et a été exécuté pour la Corporation des peintres et selliers de Bruges. Saint Luc peint Marie et son divin Fils. Il est agenouillé sur le genou droit devant son chevalet, sans doute pour marquer son respect à l'égard de ses augustes modèles.

Arrêtons-nous devant le n° 250. C'est un pan-

1. Cf. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, chapitre VIII, p. 126.

neau de triptyque dont la face représente saint Nicolas de Tolentino. Il est vu à mi-corps lisant un livre qu'il tient de la main droite et tenant de la gauche une étoile. On donne cet attribut à saint Nicolas de Tolentino, parce qu'une étoile apparut plusieurs fois au-dessus de ce saint et se montra sur son tombeau après sa mort. D'ordinaire on place l'étoile au-dessus de sa tête ou sur sa poitrine. Dans notre tableau le peintre a mis l'étoile dans la main du saint.

Nous retrouvons encore Jean Van Eyck (n° 8) dans *Le Sacre de S. Thomas de Cantorbéry*. Trois évêques placent la mitre sur la tête de saint Thomas. Ce tableau est intéressant comme monument liturgique. On voit que le rit de l'Église n'a pas varié. Le sacre d'un évêque aujourd'hui comme autrefois requiert la présence de trois pontifes : le prélat consécrateur et deux évêques assistants.

Dans le tableau : *Le Donateur protégé par Saint Jean l'Aumônier* (n° 109), nous avons relevé un détail curieux au point de vue documentaire.

Au second plan, le Saint, accompagné de son trésorier, achète du blé que des hommes de peine déchargent d'un navire. Sur le quai, on voit une *grue* actionnée par le mouvement des hommes qui marchent dans la roue. Comme moteur c'est assez primitif. Malgré les progrès de la mécanique, on voit encore parfois de petits industriels faire mouvoir une roue par un chien placé dans l'intérieur.

Nous terminerons notre revue par un sujet que l'art médiéval a souvent représenté : *L'Église et la Synagogue* (n° 46). Ce sont les volets d'un triptyque dont le centre a disparu. Il devait représenter le Christ en croix. L'Église et la Synagogue sont traitées selon les données traditionnelles.

L'Église tient de la main droite un calice surmonté d'une hostie et de la gauche une croix. Elle s'avance vers le Christ. La Synagogue tient une lance brisée ; elle laisse tomber les tables de la Loi, elle tourne le dos au Christ et s'éloigne.

Il faut se limiter. Mieux vaut faire des omissions que de devenir fastidieux. Du reste nous pensons avoir signalé ce qu'il y a de plus saillant et nous en avons dit assez pour montrer que l'Exposition des Primitifs, en même temps qu'elle était une fête de l'art, constituait aussi une source précieuse d'informations au point de vue iconographique.

L. Marsaux.

L'Art religieux du XIIIe siècle (1).

Il est universellement admis aujourd'hui que l'art français du XIIIe siècle a été l'un des plus complets et des plus grands parmi ceux qui se sont jamais produits ; on admire l'élégance sobre de son architecture, l'éclat de ses vitraux, la pureté de style de ses orfévreries, la grandeur de sa sculpture et la profondeur du sentiment religieux dont tous ses monuments sont empreints ; pourtant, si le goût s'en est répandu, il paraît bien que l'intelligence n'en est pas très claire, et c'est encore une surprise fréquente que de voir l'incrédulité du public, ou plutôt son étonnement, quand on lui parle de la merveilleuse logique de cet art. Cette logique est incontestable pour peu qu'on ait quelque notion des choses de ce temps et, pour ce qui est de l'architecture, Viollet-le-Duc l'a amplement démontrée ; on sait, grâce à lui surtout, qu'aucun membre des édifices gigantesques que sont les cathédrales ne doit sa place au hasard et que si, dans les monuments du XVe siècle, qui est la décadence du style gothique, la vaine décoration l'emporte trop souvent, au XIIIe siècle le raisonnement mathématique est le seul guide des constructeurs et qu'ils savent tenir sévèrement en bride tout dérèglement et toute fantaisie. Mais il est un autre genre de logique que, pour l'ordinaire, l'on soupçonne encore moins dans ces monuments, c'est la logique liturgique, si l'on peut dire, et c'est celle-là qui a été récemment mise en lumière, avec une abondance de preuves, une sûreté de goût et une intelligence du moyen âge véritablement remarquables, dans un livre de M. Mâle.

Le moyen âge, il est à peine besoin de le répéter, a été essentiellement religieux, et si sa

1. E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, nouvelle édition illustrée de 127 gravures. Paris, A. Colin, 1902, in-4°.

religion ne paraît pas toujours très épurée à nos yeux, si le culte des reliques y tenait une place très prépondérante, si les légendes médiocrement édifiantes y encombraient la piété, la vie de tous n'était pas moins imprégnée de cette religion. Il était naturel que l'église, dans ces conditions, ne fût pas un bâtiment quelconque et que son plan et sa décoration répondissent exactement à l'esprit de ceux qui devaient y prier ; toutefois, ces correspondances, après six siècles écoulés, sont infiniment délicates à établir précisément, car nous en avons en quelque sorte perdu le sentiment. La Réforme et le Concile de Trente ont détruit cette religion particulière au moyen âge ; dès le XVIIe siècle les symboles n'en étaient plus compris, les plus savants, parmi les grands chrétiens d'alors, les traitaient de folies, et ce fut bien pis quand la philosophie s'en fut mêlée : on arriva à voir dans la sculpture du portail de Notre-Dame de Paris des mythes solaires, et ce n'est pas ce qu'on y trouva de plus fort. Les romantiques essayèrent bien de ressaisir la pensée des vieux maîtres, mais leur science n'égala pas leur enthousiasme, et ceux qui tentèrent des études plus sérieuses, entraînés par la nouveauté de leurs thèses, en vinrent d'emblée à ne plus voir partout que symbolisme et mystère. Il fallait les méthodes historiques d'aujourd'hui, et surtout un tact singulier, pour remettre les choses en place : grâce à M. Mâle, la cathédrale se présente à nous de nouveau dans la logique de son développement liturgique et l'effort de son érudition nous amène à mieux comprendre le rapport qui existait entre le temple et ses fidèles.

Le plan de la cathédrale à la vérité ne comporte guère de remarques et si les symbolistes y ont découvert toutes sortes de beautés et d'intentions cachées, une seule est à retenir, c'est cette étrange inclinaison de tant de chœurs vers la gauche, pour rappeler peut-être l'inclinaison de la tête du Christ sur la croix ; et encore cette explication n'est-elle pas bien certaine. Ce qui l'est au contraire tout à fait, c'est la nécessité d'une interprétation pour le décor, aussi bien pour les sculptures que pour les verrières, et ce décor, sitôt qu'on l'examine à la lumière de certains symboles, devient d'une clarté, d'une logique et en même temps d'une beauté morale singulières. Les grands traits de l'interprétation sont évidemment fort aisés à saisir, et point n'est besoin de songer beaucoup, pour comprendre pourquoi le Christ trône d'ordinaire au tympan de la grande porte, présidant au Jugement Dernier, tandis que les autres portes sont consacrées à la Vierge et à l'un des patrons vénérés de la cité : en entrant dans l'église, il faut que le chrétien ait présente aux yeux la grande scène à laquelle il doit penser sans cesse, tout en ayant l'assurance que la Vierge et les saints intercéderont pour lui auprès du Justicier. Que les apôtres se rencontrent sur les piédroits, reconnaissables à l'instrument de leur supplice qu'ils tiennent à la main, cela va de soi, et il était naturel qu'ils accompagnassent leur Maître, de même que les saints dont l'église possédait les reliques ou auxquels elle devait quelque reconnaissance avaient tous les titres à figurer au portail ; il en était de même des prophètes qui ont annoncé le Seigneur, des patriarches ou des Rois de Juda, ancêtres du Christ, car tous ces personnages ne sauraient être des rois de France, comme on l'a cru longtemps, et bien souvent il suffit d'examiner avec soin les figurines ou les petits sujets sculptés au socle des statues pour s'apercevoir que l'on n'a point affaire à un Philippe-Auguste ou à un Louis VIII, mais bien à des saints de l'ancien testament, comme au porche septentrional de Chartres. Si certaines difficultés d'interprétation se présentent parfois, le plan d'ensemble des portails est en somme d'une logique assez simple et très grande à la fois.

Quand on entre, au contraire, dans le détail des mille petits sujets sculptés aux voussures, aux linteaux, aux chapiteaux ou aux supports, le trouble commence et il semble au premier abord que ces statuettes ou ces groupes soient jetés là au hasard de la décoration. Que peuvent bien être ces femmes, avec des attributs variés, qui tantôt siègent sur des trônes, tantôt debout semblent combattre, armées de la lance et du bouclier ? Que sont ces étranges histoires, où le diable apparaît, mêlé à la vie des hommes, et que l'on ne saurait rattacher à aucune scène des récits sacrés ? Et quand le sujet est plus reconnaissable, que viennent faire Moïse et le buisson

ardent, Gédéon et sa toison et tant d'autres scènes analogues, dans un ensemble uniquement consacré à la Vierge, entre l'Annonciation et l'Adoration des mages ? La seule ingéniosité, — et celle de M. Mâle est merveilleuse, — n'aurait sans doute pas suffi à éclairer ces énigmes ; c'est alors que la littérature sacrée du moyen âge vient au secours de nos esprits trop déshabitués de ces mystères et l'on s'aperçoit, à feuilleter aussi bien les évangiles apocryphes que les écrits des Pères, les sermons des docteurs comme les sommes des historiens, que la clé de ces énigmes est dans leurs écrits. Ces scènes bizarres, où les personnages divins nous apparaissent parfois en si étranges postures, sont tirées de l'*Évangile de Nicodème*, ou d'un autre apocryphe tel que l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur ;* ces historiettes, de saveur toute populaire, sont les illustrations littérales de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine ; qu'on ouvre la *Psychomachie* de Prudence et ces vierges combattantes apparaîtront clairement comme les Vertus décrites par le poète, de même que les huit jeunes femmes assises, aux attributs peu clairs, sont les Sciences, telles que les consacrèrent le *Trivium* et le *Quadrivium*, d'après Isidore de Séville et Martianus Capella. Enfin, pour expliquer Moïse ou Gédéon aux côtés de la Vierge, Honorius d'Autun et les sermonnaires ont démontré surabondamment que le buisson ardent figurait « la flamme du Saint-Esprit que la Vierge portait en elle, sans brûler du feu de la concupiscence » et la toison où descendait la rosée, la Vierge qui devenait féconde. Grâce à ces guides, tout devient clair, et l'on reconnaît ce que le moyen âge a mis de pensée dans ses temples. Les cathédrales devaient, elles aussi, être des sommes ordonnées comme les livres des docteurs, où rien n'était livré au hasard, où tout avait un sens, mystérieux peut-être, mais parfaitement clair et logique pour qui savait l'entendre.

La révélation d'une conception aussi large et de telles finesses d'intentions auraient singulièrement surpris ceux qui jadis osaient tout au plus se plaire à la naïveté des vieux imagiers : de naïveté, on le voit, il n'y en a guère dans la composition régulière de ces vastes ensembles décoratifs. Faut-il donc croire que l'incontestable science que comportait l'ordonnance d'un portail appartenait en propre à ces imagiers, et que non contents d'être des tailleurs de pierre admirables, ils étaient aussi de profonds érudits ? Ce serait en vérité leur faire la part trop belle et méconnaître tout à fait le caractère de l'art religieux du moyen âge. A côté des imagiers et préparant en quelque sorte leur travail, se trouvaient toujours des clercs, et c'était à eux qu'incombait le soin de la composition d'ensemble. Le clerc connaissait les livres sacrés et les auteurs profanes, il savait les intentions et les figures qui s'y trouvent à profusion, il était familier aussi avec la vie des saints de la région et c'était lui qui traçait dans les moindres détails le programme auquel l'imagier n'avait plus qu'à se conformer strictement. De ces programmes, aucun malheureusement n'est venu jusqu'à nous pour le XIIIe siècle, mais nous en avons pour le XVe siècle, et l'on sait qu'à ce moment les plus grands maîtres, les plus illustres même de l'Italie, un Filippo Lippi ou un Botticelli, ne se faisaient point de scrupule de les suivre à la lettre ; les contrats passés devant notaire y font sans cesse allusion et si l'imagier s'en était écarté, il eût risqué fort de voir son ouvrage refusé. Il n'imaginait même pas, d'ailleurs, qu'un programme fût de nature à imposer, comme l'artiste d'aujourd'hui ne manquerait pas de le déclarer, des entraves à la liberté de sa fantaisie ; sur une œuvre de sculpture ou de peinture religieuse, la fantaisie n'avait aucun droit : le vitrail ou la statue faisaient partie du grand ensemble de la cathédrale, ensemble que le prêtre seul avait le droit de régir.

Peut-être même la subordination de l'imagier allait-elle plus loin encore et M. Mâle serait disposé à admettre qu'à côté de ces programmes dressés par un clerc pour un monument déterminé, existaient certains canons, certains poncifs, si on peut dire, d'un usage général, aux prescriptions duquel toute la corporation des imagiers ou des peintres était plus ou moins tenue de se soumettre. D'un tel document, cela va sans dire, il ne reste pas de trace en France ; mais on a retrouvé le canon des peintres byzantins du mont Athos, dont les prescriptions sont véritablement impératives, et il ne serait pas impos-

sible qu'il eût existé une règle analogue dans les ateliers français. Et si même cette règle n'a jamais été rédigée, la tradition, en vérité, en tenait lieu, car la composition de certains sujets, une fois établie, est à peu près invariable, pour les scènes du Jugement dernier notamment, et l'on ne saurait guère expliquer ces similitudes que par des albums manuscrits qui circulaient dans les ateliers, à la fois source d'inspiration pour les imaginations pauvres et procédé excellent pour donner aux œuvres cette unité morale qu'exigeait l'unité religieuse du temps.

Est-ce à dire que l'imagier, ainsi tenu en lisière à la fois par son programme et par le canon traditionnel, n'était qu'une sorte de machine à sculpter, et réduit au rôle misérable d'un vulgaire praticien? Certes, il y en eut beaucoup qui ne furent rien de plus, et si bien souvent leurs ouvrages nous charment encore aujourd'hui, c'est qu'ils sont le reflet d'autres, des œuvres des ouvriers de génie qui tout en s'en tenant respectueusement à la règle, savaient la vivifier et se montraient malgré tout créateurs. Sans doute, la plupart des Jugements derniers du XIIIe siècle paraissent conçus suivant la même formule, et l'exacte description de l'un pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres ; pourtant quelle différence ne sent-on pas, même au premier coup d'œil, entre celui de Paris, celui de Chartres, celui d'Amiens ou celui de Bourges ? Chaque imagier, tout en se conformant à la tradition, a rempli le programme donné selon son tempérament et sa sensibilité propre, celui de Paris plus puissant, celui de Chartres plus mesuré, celui de Bourges plus touchant, et chaque imagier, à sa façon, a créé un chef-d'œuvre. Tout en étant semblables quant au fond, ils sont si divers pourtant qu'on peut suivre à la trace à travers la France l'influence de l'un et de l'autre et que dans la lointaine Allemagne, devant tel portail de Bamberg ou de Magdebourg, l'on s'écrie aussitôt : ceci vient de Reims, et cela sort de Chartres. Ces liens qui semblaient enchaîner les imagiers et les peintres n'ont jamais été une entrave pour leur génie et c'est à eux qu'on doit le style du XIIIe siècle : ils ne commencent à nous paraître des chaînes qu'au moment où, la sève étant épuisée et les créateurs disparus, la formule survit seule et sans être plus animée d'aucun souffle vivant, dans les ouvrages, charmants encore, grâce à la tradition qui se prolonge, mais vides de génie, du milieu du XIVe siècle.

C'est ce caractère de Somme, cette sorte d'encyclopédie figurée de toute la religion et de toute la science du moyen âge qui a fait donner parfois à ces cathédrales le beau nom de « Bible des Illettrés » ; et il est certain que, de la façon dont M. Mâle nous les décrit, en soulignant curieusement toutes les intentions du clerc érudit qui avait rédigé le programme du décor et en nous dévoilant le mystère de ces « figures », il nous donne une impression très forte de la merveilleuse profondeur de cette conception. Toutefois il est permis de se demander, au cours de ces explications ingénieuses, si véritablement les « illettrés », auxquels dans l'origine on avait prétendu s'adresser, saisissaient toutes ces finesses et si ces symboles ne dépassaient pas quelque peu leur intelligence. Qu'ils aient aisément reconnu aux portails et sur les vitraux les grandes scènes de l'évangile, celles que la liturgie les forçait en quelque sorte de reconnaître — et M. Mâle a remarqué finement que ce sont celles-là seules entre tant d'autres qui sont figurées d'ordinaire — on n'en saurait douter : le chrétien le plus inculte savait distinguer la Nativité, la Crucifixion ou le Jugement dernier, et il était capable de s'édifier à ce spectacle ; peut-être aussi connaissait-il certains traits de la vie des saints qui lui étaient familiers et pouvait-il se réjouir à la vue de leurs miracles. Mais peut-on aller plus loin et croire que tout le mystère de ces savants programmes était intelligible à la foule ? Quelque pieuse qu'elle fût, nous ne le croyons pas ; la piété du moyen âge n'était pas éclairée comme celle du XVIIe siècle et le culte des reliques y tenait beaucoup plus de place, semble-t-il, que les méditations sur l'histoire sacrée ; en faisant abstraction même des imaginations des symbolistes, aussi bien de ceux du moyen âge que des modernes plus romantiques, ce qui reste d'à peu près certain dans ces « figures » était encore une nourriture singulièrement trop forte pour ces esprits peu préparés : ils ne devaient pas plus comprendre ce que signifiait le mystère du Buisson ardent ou de la Toison de

Gédéon par rapport à la Vierge, qu'ils n'imaginaient, en voyant la Porte Rouge percée au flanc du chœur incliné à gauche de Notre-Dame de Paris qu'elle pouvait symboliser la blessure faite au flanc du Christ expirant sur la croix. Et une anecdote bien connue que cite M. Mâle tend à le prouver : tandis que les bons bourgeois se faisaient expliquer les sculptures du portail de Notre-Dame et s'extasiaient devant les rois de Juda, qu'ils prenaient pour Pépin et Charlemagne, un aigrefin leur dérobait volontiers leur bourse; s'ils avaient besoin d'explications, c'est que tout n'était pas aussi clair pour eux qu'on veut bien le dire.

Aussi bien en faisant ces réserves sur le soi-disant caractère populaire de l'art des cathédrales, il n'en demeure pas moins que la seule conception de leur décor est une des plus nobles et des plus élevées du moyen âge, et c'est avec beaucoup de raison que M. Mâle a rappelé l'attention sur elle. La plupart des historiens qui, ces dernières années, s'étaient occupés de la sculpture médiévale l'avaient trop considérée au seul point de vue de l'art et ils en avaient négligé le côté religieux ; le sujet prête sans doute quelque peu à la littérature et, qui pis est, à la littérature mystique et romantique, mais ce n'était pas une raison pour que les historiens sérieux le dussent passer sous silence. M. Mâle l'a abordé délibérément et il a résolu la difficulté avec un tact parfait : son livre a remis les choses au point, et ce n'est pas là le moindre de ses très grands mérites.

RAYMOND KŒCHLIN.

La chaire de Roucourt (1).

PLUS on étudie l'art médiéval, plus on se convainc que jamais la vie artistique n'a été plus intense et plus féconde en chefs-d'œuvre qu'au moyen âge. Les œuvres qui ont bravé l'outrage du temps suffisent à nous faire apprécier ce glorieux passé. Mais combien notre admiration grandirait si nous pouvions contempler, dans les vastes abbayes, asiles de la prière et de la science, dans les temples dont nos ancêtres avaient couvert le sol de la patrie, dans les châteaux aux sites pittoresques, les multiples fruits de l'art qu'un vandalisme sans nom a livrés à une destruction sauvage ! Que de chefs-d'œuvre d'orfévrerie devenus la proie d'une cupidité rapace, que de sculptures en bois jetées au rancart, livrées au feu !

Cependant de nombreux souvenirs des beaux jours de l'art nous sont restés ; mais généralement le mauvais goût leur a causé de graves préjudices et les a mis dans un tel état d'abandon qu'une restauration urgente s'impose.

Tel est le cas de la belle chaire de Roucourt, près de Péruwelz.

L'église paroissiale de Roucourt est de fondation très ancienne ; au cours des siècles elle a subi diverses transformations ; elle conserve néanmoins d'intéressantes parties, telles la tour et la grande nef ; certains objets de son mobilier liturgique peuvent être cités : un plateau en cuivre repoussé; un bras-reliquaire en argent, de 1611; une boîte aux saintes huiles en argent, de 1576 ; un ostensoir, très beau travail en argent doré du XVIIe siècle (la partie inférieure de cet objet semble être un ancien calice) (1).

Très remarquable surtout est sa belle chaire gothique du XVIe siècle. Elle a été signalée, entre autres, par M. L. Cloquet dans son beau guide : *Tournai et Tournaisis.* Nous ne croyons pas qu'elle ait été publiée ou décrite en détail.

Grâce à la bienveillance de M. l'abbé Delcoigne, curé de Roucourt, nous pouvons en offrir de belles reproductions à nos lecteurs. La jolie planche de détails, dessinée d'après des relevés faits sur place, est due à la main habile de M. G. Fitschy.

***

Les chaires gothiques des XVe et XVIe siècles sont rares en Belgique. Il n'y a, croyons-nous, que celle d'Alsemberg, conservée au Musée des antiquités de Bruxelles ; celle de Nieuport dont on a, au commencement de ce siècle, exhaussé

1. Cet article et ses illustrations sont extraits du *Bulletin des métiers d'art*, numéro de novembre 1902, page 129.

1. N. D. L. R. La chose est possible. Cependant la même disposition se rencontre encore. Le grand ostensoir de Nieuport, du même style que celui-ci, est également posé sur une coupe de calice ou de ciboire, mais les dimensions de ce pied sont telles qu'il est très douteux qu'il ait jamais pu servir à l'usage d'un de ces objets.

le support et allongé l'escalier et qu'on vient de débarrasser de son affreuse couche de couleur ; enfin celle de Roucourt, toutes trois en bois. A juger cette dernière d'après ses formes, le caractère de ses sculptures, les costumes des person-

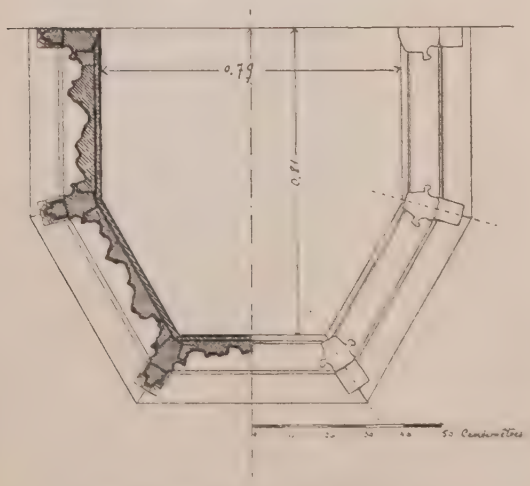
Eglise de Roucourt. — Chaire de vérité, XVIe siècle.

nages composant les groupes, on doit l'attribuer à la première moitié du XVIe siècle.

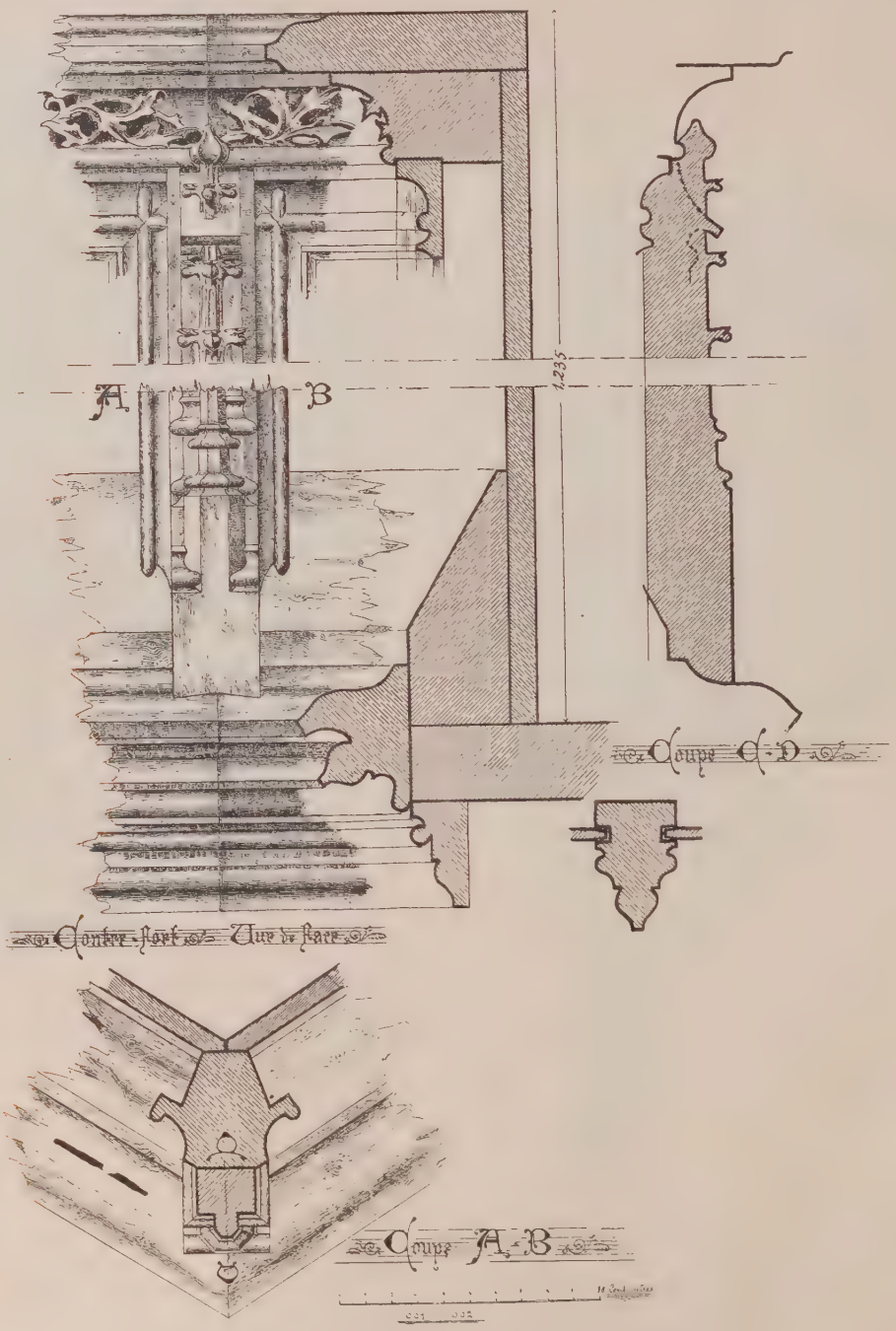
Son plan et sa forme la classent parmi les chaires à encorbellement (1) adossées à un mur de l'édifice ou à un gros pilier. On y avait accès

1. Sous ce rapport elle constitue un exemple unique dans notre pays.

Église de Roucourt. — Chaire de vérité, XVIe siècle.



Chaire de Roucourt, XVIe siècle. — Plan.
(Dessin de M. G. Fitschy.)



Chaire de Roucourt, XVIe siècle. — Détail. (Dessin de M. G. Fitschy.)

par un escalier logé dans l'épaisseur du mur ou par un escalier indépendant.

L'emplacement primitif de la chaire de Roucourt nous étant inconnu, il serait difficile de préciser le mode d'accès employé jadis.

Depuis nombre d'années, elle était appendue

assez disgracieusement à une colonne et avait été dotée d'un vulgaire escalier moderne. Une hideuse couleur blanche, jaune et bleue décorait ce chef-d'œuvre de sculpture. Appréciant le trésor de son église, M. le curé, malgré le manque de ressources, a débarrassé la chaire de cet inqualifiable enduit. Cette circonstance nous a permis de l'étudier de près, et le démontage partiel nous a facilité le relevé exact des détails de sa construction.

La cuve est taillée sur six pans, dont le plus large était adossé au mur ; les cinq autres, de dimensions régulières, sont séparés par d'élégants montants, reliés dans le haut par des arcs surbaissés couronnés d'ogives en accolade. Ces montants sont ornés de contreforts décorés eux-mêmes par de jolies colonnettes à bases prismatiques ; une délicate moulure sépare ces colonnettes à mi-hauteur ; la partie inférieure est à faces régulières, la partie supérieure ornementée de lignes brisées propres à l'époque du XVIe s.

Leurs chapiteaux, délicatement fouillés, semblent devoir servir de support à des statuettes de trop modestes proportions. L'artiste a, peu heureusement d'ailleurs, remplacé ces statuettes par des flèches de pinacles. Une disposition semblable se remarque à la chaire de Nieuport, où les petits pinacles sont complets et dont l'une des niches possède même une statuette.

Des pinacles plus importants, dont la base forme dais, décorent la partie supérieure des contreforts ; les fleurons sont poussés jusque dans les moulures de la cuve : moulures simples à riches feuillages.

Un méplat étroit, une gorge profonde et une élégante baguette contournent les groupes et les panneaux ; des branchages ornent l'accolade. Des fenestrages, aux formes contournées du XVIe siècle, remplissent le haut du panneau. La moulure supérieure couronne parfaitement ce bel ensemble.

Cinq groupes en haut bas-relief occupent les niches de la cuve. Voici les sujets de chacun d'eux :

1) Saint François d'Assise prêchant aux animaux. Un moine, compagnon du saint, se place à son côté ; un autre prie devant une modeste chapelle émergeant d'un bosquet qui forme fond à la scène. En face du thaumaturge, un personnage civil se tient dans une attitude recueillie : c'est sans doute un donateur.

2) Sainte Catherine tenant en laisse un affreux quadrupède, image du démon. Elle a perdu son signe iconographique : la roue ; mais elle ne paraît pas perdre contenance devant les philosophes païens de l'empereur Maxime : sa profonde philosophie anéantit leurs fausses doctrines. Comme dans le sujet précédent, quelques arbres et une chapelle forment l'arrière-plan.

3) La scène centrale représente le jugement dernier : le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, les bras étendus, les pieds posés sur le globe terrestre ; il est entouré des douze apôtres. A droite la Vierge Marie, à gauche saint Jean-Baptiste, en bas quelques ressuscités dont les expressions diverses manifestent ou la joie de la récompense ou le désespoir de la réprobation.

4) La reine de Saba visitant le roi Salomon. Celui-ci est assis sur son trône, la couronne royale ceint son front, il est entouré de sa cour. La reine de Saba est assise devant le sage monarque ; elle porte la couronne ; ses cheveux tombent sur ses épaules en longues mèches bouclées.

5) Saint Jean-Baptiste dans le désert prêchant la pénitence au peuple juif. La chaire improvisée, formée de branches d'arbre, le sépare des personnes de toutes conditions qui constituent son auditoire.

Ces groupes reposent sur de larges consoles à beaux feuillages. Le support de la cuve est en forme de cul de lampe. Il est regrettable que l'extrémité inférieure ait disparu ; elle était, sans doute, formée par une console ou un socle.

Telle est la belle œuvre sculpturale que possède l'église de Roucourt. Envisagée au point de vue artistique, on peut dire qu'elle est un des plus beaux produits du XVIe siècle. Remarquons cependant certaines maigreurs dans la sculpture ; les moulures et l'ornementation sont développées au détriment de la masse. Sa construction dénote l'abandon de la bonne technique du moyen âge ; les contreforts sont appliqués sur les montants ; on les a assemblés cependant par de faux tenons. Ces détails enlèvent peu à la valeur incontestable de cette pièce intéressante : ce sont, d'ailleurs, des défauts inhérents à l'époque.

* * *

Nous croyons savoir qu'un artiste de talent élabore en ce moment un sérieux projet de restauration. L'intervention des autorités compétentes a été sollicitée, il y a peu d'années. Nous pensons qu'on se propose de renouveler cette demande.

Espérons que le zèle de M. le curé de Roucourt, la bienveillance de M. le ministre des Beaux-Arts, aidés de l'intérêt que porte aux arts la Commission des monuments, contribueront à rendre prochainement à la chaire de Roucourt son aspect primitif par une restauration intelligente.

E. L.

L'église San-Stefano à Venise.

S'IL fallait en croire les alarmistes mis en éveil par la catastrophe du 14 juillet, qui a coûté à Venise le campanile de Saint-Marc, bien d'autres monuments seraient menacés d'une chute plus ou moins prochaine, non seulement à Venise mais ailleurs. Croulantes la vieille tour de Molinella à Bologne, celle d'Arengario à Monza, la basilique de Palladio à Vicence, que sais-je? Il semble que tout tremble en Italie; à Venise surtout, c'est comme un affolement, il est bien temps! L'architecte Vendrasco n'avait-il pas énergiquement et pendant des années signalé le danger pour le campanile? Mais les pouvoirs publics, personnifiés dans une bureaucratie dont la France n'a pas le monopole, s'endormirent sur leurs ronds de cuir et envoyèrent au diable le fâcheux qui prétendait que l'on fît quelque chose. Aujourd'hui l'insouciance a fait place à l'emballement, et pour un peu on démolirait la moitié de Venise pour sauver l'autre. C'est le clocher de San-Stefano qui joue en ce moment le rôle de malade condamné par les médecins.

Achevée vers 1325, l'église San-Stefano s'élève sur une place assez grande, le campo Morosini, située à peu près sur le trajet par terre de la place Saint-Marc à l'Académie des Beaux-Arts. Là se trouve aussi le palais Morosini vide, depuis 1894, de ses collections historiques.

L'intérieur de San-Stefano offre un beau vaisseau divisé en trois nefs par deux files de colonnes d'où jaillissent des arcs en ogive; au-dessus règne une voussure profonde pénétrée de fenêtres et portant un plafond à caissons. Cette disposition est d'un effet médiocrement heureux, on n'aime pas à voir ces courbures en quart de cercle aboutissant à un plafond plat, il y a là une fâcheuse incertitude dans les formes de la structure monumentale; le chœur et le sanctuaire sont voûtés selon le mode ogival, à la tudesque, comme on dit en Italie.

Ce qui nous choque, nous autres, hommes du Nord, plus encore que la structure des parties hautes, ce sont ces grands entraits de bois menuisé et peint, qui, à la hauteur du sommet des arcs, unissent les parois de la grande nef. Nous supportons cela dans les voûtes en lambris, parce que nous admettons avec toutes ses conséquences le principe des charpentes apparentes. Mais voir des murailles en pierre ainsi étrésillonnées par des tirants qui viennent jeter pesamment leurs lignes d'étais dans le vide des nefs, c'est ce dont nous ne prendrons jamais notre parti et ces tringles de bois ou de fer qui empêchent l'écartement des voûtes et des murs nous produiront toujours l'effet d'éclisses appliquées à un membre fracturé. De plus, à San-Stefano, tous les arcs formant les travées de la nef sont rendus solidaires, à leur naissance, par des barres de fer qu'on a utilisées pour y suspendre des lustres. Les étalages naïfs de métal et de bois se rencontrent d'ailleurs partout ou presque partout en Italie, et y gâtent, selon moi, maints beaux intérieurs. Mieux vaut l'appareil de ces contreforts extérieurs, de ces arcs-boutants si souvent reprochés à nos églises ogivales; du moins permet-il aux nefs de déployer librement leurs longues perspectives; sans compter que d'une nécessité d'équilibre les architectes de l'époque médiévale ont fait une beauté de structure.

Comme toutes les églises de Venise, celle-ci est riche en œuvres d'art et en souvenirs historiques; je signalerai seulement, dans le pavé à grands carreaux de la nef centrale, la dalle funéraire du doge Francesco Morosini, le Péloponésiaque, une simple pierre portant incrustés en bronze le bonnet ducal et des bâtons de commandement en sautoir.

Il y a loin de là à ces fastueux monuments

ducaux de marbre, de bronze et de mosaïque, dont sont remplies les églises de Sa Maria Gloriosa dei Frari et de SS. Giovanni e Paolo. Et cependant Francesco Morosini fut le dernier des grands Vénitiens ; toujours vainqueur des Turcs, il conquit la Morée, ce qui lui valut, à la mode romaine, le surnom de Péloponésiaque, fut élu doge, en 1688, à la mort de Marc-Antoine Giustiniani et mourut, en 1694, à soixante-seize ans. La vie de ce grand homme est le beau soleil couchant de la gloire vénitienne ; moins de vingt-cinq ans après sa mort, la Morée était perdue pour Venise, qui. contenue désormais dans ses possessions de terre ferme, n'offrit plus que le splendide linceul de sa grandeur morte.

C'est avec respect qu'au Musée municipal ou Musée Correr, on voit une salle presque entièrement remplie des trophées militaires de cette grande existence. Et il n'y a pas ici seulement un intérêt de reliques historiques ; la magnificence et le grand goût vénitien éclatent dans ces armes, ces fanaux de gondole et de galères, qui sont, pour la plupart, des chefs-d'œuvre achevés.

Il y a, cependant, une tache sur cette noble mémoire et nous ne pouvons oublier que Morosini fut, avant lord Elgin, le destructeur du Parthénon. Cela se passa en 1687 ; les Turcs avaient fait de l'Acropole d'Athènes une citadelle, c'était sa fonction naturelle et historique, mais Périclès n'avait pas prévu la poudre à canon. Morosini installa sur la colline du Pnyx, à quelques centaines de mètres, une batterie de six pièces de canons et de quatre mortiers qui tira à boulets rouges sur la montagne sacrée ; il est même extraordinaire qu'il soit resté de ses monuments pierre sur pierre. Une bombe tomba au milieu du Parthénon transformé en magasin à poudre ; toute la partie centrale sauta et le reste fut fort endommagé. Ainsi, c'est à des chrétiens d'Occident qu'est due la ruine du plus bel édifice païen qui fût au monde et qu'avaient respecté les Goths et les Turcs.

Maître, à ce prix, d'Athènes, Morosini voulut emporter, comme un trophée de victoire, les plus beaux marbres du Parthénon et, en homme de goût, choisit le Char de la Victoire, mais l'appareil de descente se rompit et le groupe tomba sur le roc ; Morosini négligea ces débris inestimables et aujourd'hui perdus ; il fut plus heureux avec les deux lions qui, depuis la reconstruction du Pirée par Périclès, en chargeaient les deux môles, et les emporta à Venise où ils sont encore, gardant la porte de l'Arsenal.

Mais me voilà bien loin de San-Stefano ; j'y reviens pour signaler, en finissant, la belle décoration en arrière de l'autel ; une sorte d'arc triomphal en marbre, à trois portes, dont la baie centrale, très surélevée, est couronnée d'un fronton ; ce morceau remarquable appartient à la seconde moitié du XVIe siècle.

Quant au clocher, c'est une haute tour carrée, assez semblable dans sa forme générale au campanile écroulé le 14 juillet, mais plus svelte, moins élevée aussi, avec une lanterne octogone fort simple au-dessus de l'étage du beffroi. Les proportions de l'ensemble ne manquent ni de grandeur, ni d'élégance.

Comme l'église, il date du premier tiers du XIVe siècle ; mais, depuis qu'on y a placé une grosse cloche, la *Morosina*, ainsi nommée parce qu'elle est un don du Péloponésiaque, on assure que les vibrations des sonneries à toute volée ont fort compromis la solidité de l'édifice. En tout cas, il penche d'une manière notable, et fait concurrence à la tour de Pise ou aux deux tours penchées de Bologne, celle des Asinelli et la Garisanda, gros bloc carré, nu de bas en haut, mais qui a eu l'honneur de fournir à Dante une comparaison qui consacre à jamais sa renommée.

La première chose à faire est d'alléger la tour de la *Morosina*; cela va être fait, ou l'est peut-être même à l'heure où paraîtront ces lignes. On verra plus tard.

L'*Illustration Italienne* faisait remarquer, un jour, que les travaux souterrains exécutés pour des canalisations, gaz, eaux, réseaux télégraphiques, électriques et téléphoniques, sans compter les tramways et les métropolitains circulant pesants à travers ou sous les rues, — ces dernières causes d'ébranlement étant d'ailleurs étrangeres à Venise, — pourraient bien avoir pour effet d'affaiblir la consistance du sol dans les grandes villes. Je ne dis pas non, mais tout de même il faut bien en venir à comprendre que rien de ce qui est créé n'est éternel, pas plus les Alpes que les monuments.

André ARNOULT.

(Journal des Arts.)

Correspondance.

France.

Bar-le-Duc (Meuse) 1903.

Honoré Monsieur,

LA quatrième livraison de la *Revue de l'Art chrétien* (1902) contient un article de M. Marignan concernant l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire. — Mécontent des obscurités qui enveloppent la chronologie des monuments romans, l'auteur s'est donné pour tâche le soin de répandre, sur cette importante question, le plus de lumière possible. — Les méthodes anciennes lui paraissent donc insuffisantes, et, pour résoudre le problème qu'il s'est courageusement posé, il ne craint pas de suivre des voies nouvelles. Tour à tour il interroge la littérature et l'iconographie de l'époque et examine à la loupe, si je puis parler ainsi, les diverses transformations que le costume a subies au cours des âges. Et de fait, il y a là, sans aucun doute possible, autant de sources nouvelles de renseignements précieux qu'il importe d'utiliser avec autant de méthode que de sage prudence. — Si le costume, en particulier, pouvait être daté d'une façon plus rigoureuse et plus exacte que les édifices dans lesquels on peut en voir la reproduction, la chronologie de ces derniers en retirerait un avantage considérable, tel même que le problème si épineux que s'est posé M. M. serait à peu de chose près résolu. — Mais, en réalité, peut-il en être absolument ainsi? Les documents figurés que présentent les manuscrits n'offrent généralement pas plus de certitude au point de vue chronologique que les édifices eux-mêmes et on peut affirmer sans exagération, que très souvent le costume est plutôt daté d'une façon approximative que parfaitement exacte. — Les sceaux, je le sais, offrent plus de garanties quant aux renseignements fournis par eux, puisqu'en somme ils enserrent le problème de leur âge dans une période chronologique restreinte et absolument déterminée. — La lumière qu'on y peut découvrir n'est cependant pas sans ombres. En effet, la vie du personnage représenté, roi, chevalier ou prélat, peut avoir duré un laps de temps plus ou moins long, et on ignore à quel moment précis de son existence doit se rapporter l'empreinte qu'on a sous les yeux. Le fait assurément n'est pas sans importance. Il complique dans une mesure très délicate les chances d'erreur, car, à dire vrai, au XIIe siècle, en l'espace de vingt ans, pour prendre un exemple, quelles modifications, quelles métamorphoses n'a pas subies le costume tout entier! — Enfin, dans le but de ne laisser dans l'ombre aucun côté de la question, j'ajouterai que jusqu'au milieu du XIIe siècle, les sceaux sont empreints d'une grande simplicité et ne présentent guère le luxe de détails et d'ornementation que les artistes leur donnèrent dans la suite. — De là, il résulte que bien des particularités du costume sont omises et que pareille omission peut parfois induire en erreur, ainsi que je le prouverai plus loin, à propos du costume liturgique.— Quoi qu'il en soit, la méthode préconisée par M. M. est d'une valeur indiscutable et j'estime que, dans l'avenir, elle rendra plus d'un service important à la science archéologique. — Ceci dit, il convient aussi de reconnaître que M. M. n'a pas été toujours très heureux dans l'application pratique de ces principes aux chapiteaux figurés de la vieille abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire. En effet, comment, à son exemple, regarder comme des indices certains de la fin du XIIe siècle, 1° dans l'adoubement militaire : le casque à nasal, la cotte courte descendant jusqu'aux genoux du chevalier qui en est revêtu, le bliaut à petits plis dépassant le haubert, enfin l'épée passée dans la cotte de mailles ou la broigne ; 2° dans le costume liturgique: la crosse à pomme accentuée et à volute fortement recourbée, ainsi que le fermoir fixé sur la planète ? Pour répondre à ces assertions et les combattre, il suffira, en ce qui concerne l'équipement militaire, de renvoyer à l'ouvrage de Demay : *Le costume au moyen âge d'après les sceaux.* A en croire cet auteur, le casque à nasal était déjà en usage au XIe siècle. Dans les vignettes qui illustrent son texte, il nous le montre coiffant, en 1116, Raoul de Vermandois et, en 1138, Thibaut comte de Blois. D'autre part, ces deux preux che-

valiers sont revêtus, l'un de la broigne, l'autre du haubert et ces deux vêtements ne vont pas au-delà de leurs genoux, le sceau du second montre en plus l'épée passée dans le haubert. Enfin, en 1128, Thierry d'Alsace et Guillaume, comte de Nevers, en 1140, portent tous deux le bliaut à petits plis sous la cotte de mailles. — Pour ce qui regarde le costume liturgique, même excès dans les affirmations. Les crosses à nœuds accentués et les volutes fortement recourbées ne prouvent rien en faveur de la fin du XIIe s. Dans le but de le démontrer, j'en appelle à la *Revue de l'Art chrétien*, an. 1889, 3e livr., p. 332. Si la crosse de S. Godehard de Hildesheim ne suffit pas en particulier pour donner quelque valeur à mon avis, sans chercher à citer de nombreux exemples identiques empruntés aux XIe et XIIe siècles, je me contenterai de rappeler celle que porte le grand abbé de Moissac, Durand (*Revue de l'Art chrétien*, an. 1892, 6e livr.) : personne ne pouvant contester l'antiquité de ce dernier bâton pastoral. — Ceci dit, reste le fermoir fixé sur la chasuble, précieux bijou, auquel M. M. semble attacher une importance exceptionnelle, comme détail caractéristique de l'époque à laquelle il veut rattacher St-Benoît-sur-Loire.— Pour adopter cette opinion, M. M. n'a dû sûrement consulter que les monuments sigillographiques. On se rappelle ce que j'ai dit plus haut relativement à l'absence de détails que présentent les sceaux, au cours du haut moyen âge. Si on recourait à cette source d'informations à propos de l'anneau et des gants pontificaux, on ne les verrait certes pas reproduits à l'époque qui nous occupe, et cependant, il n'en est pas moins vrai que gants et anneaux furent en usage et d'une façon générale, longtemps avant le temps où, pour la première fois, ils figurèrent sur les monuments sigillographiques. — Il en a été de même pour le fermoir que j'appellerai plus volontiers rational, puisqu'après tout il n'est qu'une réminiscence du joyau que le grand-prêtre des Juifs portait sur la poitrine. Rien n'est plus facile que de prouver mes dires à l'aide des monuments figurés. Les volumes 7 et 8 de la *Messe* (Rohault de Fleury), dans les planches DXX. DCXLIV. DCXLV. DCXIVI et DCII, offrent des types de fermoirs depuis le IXe siècle jusqu'à la date extrême de 1143. Tout spécialement j'appelle l'attention sur la planche DLXIX, qui nous offre, au Xe siècle, un type de ce bijou aussi considérable que remarquable pour la forme à pareille époque. — En terminant, je dois déclarer que si je ne suis pas davantage M. M. dans toutes ses affirmations sur les diverses parties du costume dont il parle, c'est d'abord parce que je ne puis rendre cette lettre interminable, ensuite par la raison très simple que je n'ai pas sous les yeux tous les exemples auxquels il a recours pour étayer son jugement. D'ailleurs, est-il besoin de le faire remarquer, ma critique porte évidemment sur les particularités du costume dont il fait le plus d'état et les preuves indéniables que j'ai mises en avant démontrent bien suffisamment qu'il a trop souvent fait dire aux choses plus qu'elles ne pouvaient prouver. — A mon humble avis, j'estime donc que les conclusions de M. M. ne sont point satisfaisantes et que, s'il n'est pas possible de placer au XIe siècle la construction de Saint-Benoît, comme par le passé, il serait peut-être audacieux de la reporter à la fin du siècle suivant. — Pendant longtemps il fut de mode de vieillir sans mesure les édifices du moyen âge ; prenons garde maintenant de tomber, sur de simples suppositions, dans l'excès opposé.

Veuillez, honoré Monsieur, croire à ma considération la plus distinguée.

P. MAYEUR.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 19 décembre 1902.* — M. Merlin rend compte des fouilles que M. Gauckler, directeur du service des antiquités en Tunisie, lui a confiées, en 1901 et 1902, à Dougga, l'antique Thugga, pour continuer le déblaiement des abords du Capitole.

En 1901 et au printemps de 1902, on a dégagé, au Sud du temple, tout un quartier de la ville romaine avec ses rues, ses places, ses maisons. Dans une de celles-ci, il y avait encore en place une mosaïque, où était figuré un cocher vainqueur aux jeux du cirque, monté sur un quadrige.

A l'automne de 1902, M. Merlin et M. Bruel, architecte diplômé, ont commencé à débarrasser le flanc est du Capitole des maisons arabes qui s'y étaient accolées. Sous quatre mètres de terre, on a mis au jour une grande place publique et reconnu l'existence d'un monument fort important sur lequel, malheureusement, la mosquée du village est construite.

Dans une autre région de la ville, on a découvert une très belle mosaïque représentant, suivant la description de Virgile, les Cyclopes en train de forger, sous la direction de Vulcain, les armes d'Énée. Par sa dimension, son sujet, son état de conservation, cette mosaïque est l'une des plus remarquables que possède le musée du Bardo, où elle a été transportée.

Plus de deux cent cinquante inscriptions complètent la série très intéressante des découvertes faites à Dougga dans ces deux dernières années.

M. Cagnat ajoute quelques observations à cette communication et insiste sur l'intérêt qu'il y a à poursuivre les fouilles.

Séance du 26 décembre. — Continuant l'exposé de sa méthode, M. Reinach montre que les supplices éternels dont auraient été affligés aux enfers Tityos, Tantale et Ixion, tireraient leur origine de l'interprétation erronée de vieilles œuvres d'art. Ainsi les Danaïdes avaient, suivant une tradition, introduit d'Égypte en Argolide l'art de forer les puits ; comme elles avaient apporté de l'eau dans un pays jusque-là très aride, on les figura comme des porteuses d'eau, et cette image fut interprétée plus tard comme celle d'un châtiment perpétuel.

Le journal *La Croix*, du 19 décembre dernier, publie la curieuse information suivante, qui lui est envoyée de Rome :

« On a beaucoup étudié et discuté, depuis quelque temps la question du Saint Suaire de Turin.

« Rome l'étudiait aussi et attendait. Léon XIII avait donné l'ordre à la Congrégation des Indulgences et Reliques de s'en occuper. Les consulteurs, s'appuyant sur les diverses brochures publiées et sur d'autres documents inédits trouvés aux archives du Vatican, ont fait un travail d'ensemble. Ses conclusions n'ont pas été soumises à une réunion officielle de cardinaux, mais directement portées au Très Saint Père. Il n'y a, par conséquent, rien d'officiel et, très probablement, il n'y aura jamais rien d'officiel.

« Il s'ensuit que la question reste encore libre, que les brochures peuvent librement s'imprimer soit pour, soit contre le Saint Suaire de Turin.

« On s'accorde, néanmoins, à la suite de toutes ces discussions, à reconnaître la force très réelle des objections.

« DON GIUSEPPE. »

Pour qui connaît les prudentes habitudes de la Cour romaine, il est facile de lire entre les lignes que l'autorité ecclésiastique est peu favorable à l'authenticité du suaire de Turin.

Séance du 2 janvier 1903. — M. Ph. Berger communique une lettre de M. Gauckler relative au beau sarcophage anthropoïde peint, qui a été récemment découvert par le P. Delattre et qui représente une jeune femme, une prêtresse, calme et grave et les yeux grands ouverts, reposant sur le couvercle de son tombeau, revêtue des attributs sacerdotaux et d'un grand voile lamé de noir et d'or, qui la recouvre tout entière et se replie sur ses jambes en forme d'ailes.

M. Gauckler rapproche de ce monument deux statuettes, dont l'une a été découverte par lui dans une officine de potier près de Tunis et qui offre le même costume. M. Berger en présente les photographies à ses confrères.

M. Héron de Villefosse donne lecture d'un rapport du P. Delattre sur la découverte de plusieurs sarcophages de marbre blanc dans les fouilles de la nécropole punique voisine de Sainte-Monique. Ce rapport renferme de très intéressants détails sur les dernières trouvailles faites à Carthage et en particulier sur le merveilleux sarcophage de prêtresse, orné de peintures et rehaussé d'or, dont il est déjà question plus haut. Ces sarcophages ont été transportés au musée Lavigerie, où ils font l'admiration de tous les visiteurs. C'est une découverte tout à fait capitale et de la plus haute importance pour l'histoire de l'art. Elle fait le plus grand honneur au zèle et à la perspicacité de l'infatigable correspondant de l'Académie.

Séance du 9 janvier. — Goudea, le célèbre chef chaldéen, ne nous est pas connu seulement par ses statues qui sont au Louvre, mais encore

par quelques objets à son nom, qui nous montrent de près l'outillage de son règne. C'est ainsi que nous possédons sa masse d'armes, formée de trois profils de lions d'un beau caractère, et son gobelet à libations, en pierre sculptée, que décorent d'étranges animaux fantastiques.

Aujourd'hui M. Heuzey étudie son cachet, véritable sceau officiel, dont la trace est restée imprimée sur des bulles d'argile provenant des dernières fouilles de M. de Sarzec, le savant et regretté explorateur des monuments de la Chaldée.

Goudea y est figuré rendant hommage à une divinité dont le symbolisme est des plus complexes. C'est un dieu assis, tenant deux vases magiques d'où les eaux jaillissent spontanément. Un jet intermédiaire les fait communiquer entre eux, tandis que trois autres flots retombent au pied du trône dans autant de vases semblables, d'où ils rebondissent de nouveau en doubles jets.

L'étude comparée des attributs et des symboles afférents à ce personnage divin prouve que ce doit être le dieu EA, considéré comme le maître de l'élément humide.

M. Dieulafoy présente la photographie d'une statue de Diane, découverte, il y a peu de temps, à Santi-Pons, près de Séville. Cette statue, bonne reproduction d'un original remarquable, est la réplique d'un type connu. Santi-Pons, où elle a été découverte, est l'ancienne Italica, qui, misérable bourgade aujourd'hui, fut une ville importante au moyen âge.

On a découvert au monastère de Vatafedi, au Mont-Athos, un manuscrit du Xe siècle concernant les lettres inédites d'Ignace, patriarche de Constantinople, l'adversaire de Photius. Cette correspondance constitue un document précieux qui montre la situation du patriarcat vis-à-vis des évêques suffragants et des officiers impériaux. Elle détermine ainsi les causes intérieures du schisme et éclaire la physionomie demeurée énigmatique du patriarche qui fut successivement l'adversaire et le défenseur de la séparation des Églises.

Séance du 16 janvier. — M. Clermont-Ganneau annonce qu'il a reçu du comité du « *Palestine exploration Fund* » l'estampage d'une inscription grecque et hébraïque récemment découverte à Jérusalem et qui lui paraît offrir un intérêt exceptionnel pour l'histoire juive. Elle est relative à un certain Nicanor d'Alexandrie, qui y est dit avoir « fait les portes ». M. Clermont-Ganneau montre qu'il s'agit ici de la fameuse porte du temple juif de Jérusalem dite « porte de Nicanor », célèbre dans l'antiquité par sa magnificence. Le Talmud et Flavius Josèphe en parlent longuement et en détail. Nicanor, riche juif d'Alexandrie, en avait fait exécuter, dans cette ville, les battants en bronze ornés de superbes ciselures d'or et d'argent.

Séance du 23 janvier. — Élection d'un membre titulaire. — L'Académie procède à l'élection d'un membre titulaire, en remplacement de M. Müntz, décédé.

Les candidats étaient, par ordre alphabétique :

MM. Élie Berger, professeur à l'École des Chartes ; Chatelain, conservateur adjoint de la bibliothèque de l'Université de Paris ; Chavanne, professeur au Collège de France, et Maurice Croizet, également professeur au Collège de France.

Le nombre des votants s'élevait à 36.

Au deuxième tour, M. Chatelain a été déclaré élu par 19 voix, contre 15 accordées à M. Chavanne et 2 à M. Croizet.

M. Émile Chatelain est conservateur adjoint de la bibliothèque de l'Université de Paris, directeur adjoint à l'École des Hautes Études et l'un des directeurs de la *Revue des bibliothèques*.

Latiniste et paléographe, il est l'auteur de lexiques et dictionnaires latins, de recueils de fac-similé des classiques latins, qui lui ont valu le prix Jean Raynaud, de fac-similé de manuscrits latins anciens en écriture onciale, ainsi que de remarquables travaux sur la tachygraphie latine.

M. Chatelain a aussi publié, avec le R. P. Denifle, sous-archiviste du Vatican et correspondant de l'Académie, le cartulaire de l'Académie de Paris, auquel a été attribué le grand prix Berger, il y a quelques années.

Une écriture inconnue. — M. Berger annonce une intéressante découverte qui vient d'être faite par M. Jean Capart, conservateur du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.

Il s'agit de plusieurs fragments de papyrus ayant servi de cartonnage à une momie et qui portent des caractères d'une écriture cursive avec des ligatures entre les lettres.

Ces caractères paraissent d'origine sémitique ; ils ne sont en tous cas ni égyptiens, ni grecs.

M. Berger a demandé à M. Capart des photographies de tous ces fragments pour pouvoir étudier le problème que soulève cette écriture jusqu'à présent inconnue.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 10 décembre 1902.* — M. J. Maurice communique à la Société des monnaies frappées au nom de l'empereur Maxence dans les ateliers

de cet empereur et présentant toutes une effigie caractéristique, qui est le portrait réel de l'empereur.

M. Cagnat fait connaître une inscription funéraire d'Hadrumète, trouvée par M. le général Goetschy.

M. Héron de Villefosse entretient la Société d'une stèle rapportée de Grèce et déposée au musée de Narbonne.

M. Stein fait circuler l'image d'une mesurette à sel, datée de 1687, récemment trouvée dans la Mayenne.

Séance du 17 décembre. — M. Pallu de Lessert lit une notice sur la vie et les œuvres de feu Samuel Berger.

M. J.-J. Marquet de Vasselot entretient la Société d'une coupe en faïence du genre dit « siculo-arabe », la première de ce genre qui ait été acquise par le Louvre. Ces pièces proviendraient de Rahka, dans la vallée de l'Euphrate, et seraient postérieures au XIIe siècle.

Séance du 14 janvier 1903. — M. Ormont fait une communication sur un obituaire du XIVe siècle provenant des Dominicaines de Ste-Croix de Ratisbonne.

M. Héron de Villefosse présente la photographie d'un reliquaire ayant appartenu aux comtes d'Armagnac; il a été trouvé près de Mur-en-Barrez, Aveyron, en 1850.

M. Blanchet entretient la Société de plusieurs haches de jadéite découvertes près d'Arzon (Morbihan).

M. Maurice commente à l'aide des monnaies un texte de Lactance relatif à Constantin.

Société française d'Archéologie. — *Congrès archéologique de Troyes et de Provins.* — Mieux vaut tard que jamais ; nous n'avons pas encore rendu compte du 69e Congrès de la *Société française d'archéologie* tenu, l'an passé, à Troyes (1). La séance est ouverte par M. Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur. Après une courte allocution de M. Albert Babeau, membre de l'Institut, président de la Société académique de l'Aube, M. Lefèvre-Pontalis, dans un discours fort applaudi, remercie les notabilités présentes, puis fait l'éloge des savants qui ont honoré l'archéologie troyenne : M. Alb. Babeau, M. d'Arbois de Jubainville, M. Charles Fichot et M. le comte de Montalembert; puis émet quelques vœux, notamment de voir relever contre les murailles les pierres tombales qui se trouvent en si grand nombre dans les églises de la région, ce qui les mettrait pour l'avenir entièrement à l'abri de l'usure des pas des fidèles (1), et de voir fonder partout des Commissions diocésaines dont les membres seraient chargés de diriger MM. les curés dans le choix des décorations de leurs églises (2); enfin, après avoir énuméré les distinctions obtenues par les membres de la Société depuis le dernier Congrès, il passe en revue les pertes qu'elle a subies et qui lui sont toujours très sensibles.

M. Héron de Villefosse, délégué du ministère de l'Instruction publique, prend alors la parole et, lui aussi, parle avec éloge des savants locaux: Bulliot, M. Babeau et M. d'Arbois de Jubainville. Après la lecture d'un mémoire de M. Babeau, sur l'état des études archéologiques à Troyes depuis 1853, et d'un autre de M. l'abbé Nioré, sur Brienne, la séance est levée.

On visite d'abord l'église Saint-Urbain. Celle-ci, de la fin du XIIIe siècle (1262, on y sent déjà l'apparition du XIVe siècle), élégante mais raccourcie, restée inachevée, a été terminée de nos jours. On y remarque des vitraux du XIVe siècle avec d'intéressantes grisailles, de belles pierres tombales et des statues du XVIe siècle.

L'église de Sainte-Madeleine, de la première moitié du XIIIe siècle, présente des remaniements du XVIe, et notamment un superbe jubé d'une merveilleuse richesse de sculptures, qui fut construit de 1508 à 1517. N'oublions pas les vitraux des XVe et XVIe siècles et d'excellentes statues.

Saint-Remi termine la première promenade archéologique ; c'est une église du XVe siècle, très remaniée au XVIe et dans les temps modernes ; la pièce la plus intéressante, parmi ses objets d'art, est un remarquable Christ de Girardon.

A la séance du soir, présidée par M. Héron de Villefosse, M. Morin fait une communication sur la chapelle Saint-Gilles; M. Lefèvre-Pontalis donne ensuite lecture d'un travail de M. le chanoine Defer sur l'église des Noes; il fait ressortir tout l'intérêt qu'il y aurait à faire une étude sur les églises du XVIe siècle dans la région de Troyes. Puis M. de la Boullaye lit une étude de M. Le Clert, sur les *refuges*, *castra* et *oppida* de la région.

Le lendemain, excursion à Brienne, dont on visite le château superbe et de grande allure; à l'église (des XIVe, XVIe et XVIIe siècles), on admire notamment : des fonts en bronze

1. Nous résumerons ici un article de M. le comte Charles de Beaumont dans la *Correspondance historique*

1. Mais par contre dénaturerait leur expression. (N. de la R.).

2. Ajoutons le vœu de voir tous les membres du clergé acquérir par eux-mêmes la compétence voulue pour rendre cette tutelle inutile. (N. de la R.).

du XVIe siècle, avec inscriptions ; un bas-relief en pierre peinte, malheureusement endommagé, représentant l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des bergers ; une jolie piscine de la Renaissance ; enfin de beaux vitraux, dont l'un, représentant Noé, est daté de 1551.

La suite de l'excursion a pour but Ceffonds (Haute-Marne). Les piles du transept et le clocher de l'intéressante église sont du XIIe siècle ; le reste est du XVIe ; dans le clocher, on voit des colonnettes torses et des chapiteaux curieux. Il y a trois nefs, et le portail, daté de 1562, présente des rinceaux qui, par leur sculpture méplate, rappellent un peu certaines sculptures de la période gallo-romaine avancée. Le mobilier contient des fonts et un sépulcre du XVIe siècle, un retable peint ; un triptyque peint sur panneaux. L'ensemble des vitraux est de cent quatre-vingts panneaux. On voit au milieu du cimetière une croix en pierre, du commencement du XVIe siècle sans doute.

Montier en Der, qui est non loin de Ceffonds, possède une église dont le chœur, du XIIIe siècle, est très curieux : la nef est couverte par un berceau en bois et les bas-côtés sont voûtés sur nervures.

Le 26, on se rend à Villemaur. Église des plus intéressantes, avec un étrange clocher en bois, recouvert jusqu'à terre d'étages successifs de lames de bois imitant des ardoises arrondies (tavillons) ; on dirait un clocher scandinave. Le plan de l'église est cruciforme. Son chœur est du XIIIe siècle, et la voûte de la nef est en bois, du XVIe ; mais la perle est un très remarquable jubé en bois sculpté, daté de 1521 ; le côté ouest, de style Renaissance, représente la Passion du Christ; le côté est, de style flamboyant, est consacré à la vie de la Vierge. Le trésor de l'église, dont certaines pièces ont figuré à l'exposition du Petit Palais en 1900, et n'en sont jamais revenues, ou ont été renvoyées brisées et détériorées, possède encore, entre autres, une belle croix processionnelle sur l'âge de laquelle on a beaucoup discuté : les uns, la voulant du début du XVIe siècle ; les autres, de la fin ; quelques-uns même, du commencement du XVIIe.

Après avoir déjeuné à Villemaur, on se rend à Villeneuve-l'Archevêque. L'église, à trois nefs, est du XIIIe siècle, avec partie du XIIe disparue lors de la restauration de 1172 ; elle n'était pas voûtée alors, mais couverte d'un simple plancher; quant aux voûtes du chœur et du transept, elles ne sont pas postérieures à 1550. Dans le chœur se voient des meneaux de la Renaissance; quant aux piles, elles sont ici polygonales, alors qu'à Troyes elles sont rondes.

L'un des portails a comme seul intérêt de posséder un grand bénitier extérieur encastré au XVIe siècle dans le trumeau. L'autre portail est beaucoup plus curieux ; dans le tympan se voient le Couronnement de la Vierge, et, au-dessous, la Nativité, l'Adoration des bergers, la Circoncision, l'Adoration des Mages, puis, dans des médaillons, l'Avarice et la Générosité; enfin, sur le trumeau, trône une belle statue de la Vierge du XIIIe siècle. L'église possède, en outre, à l'intérieur un très remarquable sépulcre provenant de l'abbaye de Vauluisant et daté de 1528 ; un bas-relief représentant la Flagellation, et, sous l'autel Saint-Joseph, une Pietà en pierre ; enfin, un bâton de confrérie avec une figurine de saint Éloi.

Voici les lectures qui ont été faites à la séance du soir : M. Morin sur les vitraux de Saint-Pantaléon de Troyes ; M. Pasquier, sur le dépôt des archives notariales antérieures à 1800 et aux archives départementales. Vœu pour que le Conseil général de l'Aube vote une somme de 1,000 à 2,000 fr. pour l'entretien des toitures artistiques. Vœu pour la formation d'une Commission diocésaine pour le mobilier.

Dans cette troisième journée, on voit d'abord l'église des Noes, du XVIe siècle, le type des églises troyennes de cette époque à trois nefs, d'égale élévation. On y remarque des stalles assez ornées du XVIe siècle ; une chaire datée de 1644, des fonts baptismaux surmontés d'un édicule octogonal à colonnettes, daté de 1654, des carreaux émaillés et une statue de sainte Barbe, qui porte, en caractères gothiques : *Oudin Le Quen et Marguerite sa fême ont doné ceste ymage pr Dieu pr eulx.*

L'église de Saint-André est du XVIe siècle, avec un singulier clocher en bois. A signaler : une piscine avec l'inscription : *Ihs Gillet Papcin ;* une petite Mise au Tombeau, et une légende de saint Hubert ; un retable, donnant la représentation mystique de l'Immaculée Conception, l'Adoration des Mages et la légende des Trois Maries, daté de 1541 ; un autre, avec six apôtres ; les fragments d'un troisième avec la Crucifixion. Il faut encore citer une belle chaire en bois, le portail, et enfin, un groupe en pierre composé de saint Edme, saint Jacques, saint Claude et sainte Catherine à genoux, aux pieds de saint Quentin.

L'église de Saint-Germain est du XVIe siècle et à trois nefs; on y voit des vitraux et de jolies statues de sainte Marguerite, sainte Anne et sainte Julie.

A Bouilly, l'église, aussi du XVIe siècle et à trois nefs, possède un narthex ; on remarque au portail une statue de sainte Anne portant la Vierge et l'Enfant Jésus et un Ecce Homo. A l'intérieur, un retable et un ciborium en bois

sculpté, et, sur le maître-autel, un autre retable en pierre sculpté, daté de 1556.

Saint-Léger, église à trois nefs du XVIe siècle, est surtout intéressante par les objets qu'elle renferme, les vitraux d'abord, donnés en 1558 par Jean de Marisy, les pierres tombales et un curieux bénitier en bronze.

La matinée du 27 est consacrée à visiter les faubourgs et les environs immédiats de Troyes. On commence par Saint-Nizier, église du XVIe siècle, avec trois nefs d'inégale hauteur. On y voit des vitraux, un intéressant *Ecce Homo* et une remarquable Mise au Tombeau ; sur les orfrois des vêtements sont simulées des lettres ornementales.

Pont-Sainte Marie est surtout remarquable par son triple portail, de la plus fine Renaissance, daté de 1553. A noter : de beaux vitraux, un *Ecce Homo ;* un lutrin en fer forgé de l'époque Louis XV ; un tableau représentant l'épisode de l'enterrement de la Vierge, connu sous le nom du Juif aux mains coupées ; enfin, un cadran solaire portant cette inscription : *Dies mei sicut Umbra declinaverunt.* (PSAL., 101.)

Sainte-Maure a une église du XVIe siècle, à trois nefs d'inégale hauteur. On y remarque : de jolis fonts du XVIIe siècle ; un beau vitrail ; un siège à baldaquin en bois sculpté du XVIe siècle ; un retable en pierre sculptée ; quelques carreaux émaillés ; une belle tribune d'orgues ; enfin, un bénitier très original est daté du « 20 may 1627 » et porte un écu *de... au chevron de... accompagné de trois tiercefeuilles de...* ; la piscine du chœur porte l'inscription suivante : *Mai. quia. pis. quina* — 1546.

A la Chapelle-Saint-Luc, l'église, qui a trois nefs d'égale élévation, porte les trois dates 1513, 1553-1579 ; ses voûtes à nervures réticulées avec pendentifs sont intéressantes. A noter un retable en pierre ; un triptyque peint ; la galerie des fonts en bois sculpté ; un vitrail en grisaille.

Saint-Martin-ès-Vignes-lès-Troyes appartient au XVIe siècle très avancé. Cette église possède trois nefs d'inégale hauteur et des voûtes réticulées intéressantes. Mais ce qu'elle a de plus remarquable, c'est sa superbe collection de vitraux, malheureusement très mal restaurés ; on y relève les dates de 1606, 1607 et 1636 avec des inscriptions gothiques, chose intéressante à cette époque avancée ; enfin, un très beau vitrail représentant la vie de saint Martin, évêque de Tours. On y voit reproduite une scène assez rare dans l'iconographie de ce saint, c'est celle dite des *Bonnets de Saint-Martin* (1).

1. Voir les célèbres tapisseries de Montpezat.

L'après-midi est consacrée à la visite de la ville de Troyes. On commence par l'église Saint-Jean, pourvue de trois nefs du XIIIe siècle, d'un chœur, d'une abside et d'un déambulatoire du XVIe, avec le chef dévié. A ce sujet, M. Lefèvre-Pontalis rejette l'idée symbolique de l'« *inclinato capite* » soutenue par divers auteurs. Les remplages du chœur se rapprochent de ceux de Saint-Martin qu'on a vus le matin ; une partie des voûtes sont réticulées. Cette église possède, comme la plupart de celles de Troyes, une merveilleuse collection de statues et de bas-reliefs (1).

Saint-Pantaléon de Troyes, du XVIe siècle, terminé au début du XVIIe, possède, outre des voûtes en bois avec nervures simulant la pierre, un véritable musée de sculptures.

A l'hôtel de Vauluisant, on voit une cheminée du XVIe siècle.

L'église Saint-Nicolas est du XVIIe siècle, à trois nefs, avec une ravissante porte à moitié obstruée, dans le bas-côté de gauche, et un escalier monumental conduisant à une tribune dont les voûtes sont réticulées. On y voit aussi quelques sculptures intéressantes et des vitraux.

Sainte-Savine est à trois nefs basses, du XVIe siècle ; ici ce sont les peintures qui dominent ; nous croyons intéressant d'en noter un certain nombre (2).

Voici les communications lues à la séance du soir : Les foires de Troyes, par M. Pierre ; Sur une clôture de chapelle à Pont-sur-Seine, par M. Montmartre ; Histoire de l'Imprimerie à Troyes, par M. Morin (résumé) ; Les Vierges du XIVe siècle, par M. Kœchlin. Vœu pour qu'on restaure le sépulcre de saint Pantaléon ; M. Alb. Babeau fait savoir que la belle dalle funéraire de Villeneuve-l'Archevêque sera relevée aux frais de la Société.

M. le Directeur fait alors le discours de clôture et fait connaître quelles sont les médailles offertes par la Société française d'archéologie à l'occasion de son 69e congrès.

Le lundi 30, halte à Villenauxe (Aube). Cette petite ville possède une église à trois nefs, avec chœur du XIIIe siècle, voûté en bois dès l'ori-

1. Voir le bel ouvrage de MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot sur *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle.*

2. Panneau daté de 1537. — la chute du Christ, la Crucifixion, la Descente de croix, trois scènes séparées par des colonnes dorées, école française italianisante. — Autre panneau du même genre et de l'école française, mais plus gracile, représentant la Naissance de la Vierge, la Présentation au Temple, la Prière de la Vierge. — Deux autres panneaux donnent la Mise au Tombeau et la Résurrection. Un très curieux morceau est le Moïse sauvé des eaux, signé : PIERRE LISART, 71.

Un autre panneau, daté de 1533, offre la Rencontre à la Porte dorée, la Naissance de la Vierge, et la Présentation au Temple ; un autre, enfin, très bonne peinture du « Martyre de saint Sébastien ».

gine, se rapprochant de celui de la cathédrale de Troyes, et un déambulatoire sans chapelles rayonnantes, comme à Gonesse et au Petit-Andely. La nef a quatre piliers du XVe et quatre du XVIe siècle, avec arcs en tiers-point et voûtes du XVIe avec belles clefs de voûte.

Excursion aux ruines de Montaiguillon, château important, qui a conservé toute son enceinte, avec ses tours. Le marquis de Fayolle fait un rapprochement avec des châteaux analogues de la Gascogne et qui sont datés, d'une façon certaine, du XIVe siècle.

L'église de Chantalou offre un chœur de la première moitié du XIIIe siècle, avec des arcatures basses et tréflées, et trois nefs ; on y remarque une intéressante pierre tombale de 1408.

L'église de Voulton a un chœur de 1180, une abside flanquée de deux absidioles, pas de transept et trois nefs du XIIIe siècle; en outre, une voûte d'ogives à huit branches, des bases de colonnes monocylindriques ornées de griffes, et un beau portail.

Ici commence la visite de Provins. D'abord Saint-Quiriace, l'église de la ville haute : l'abside est à chevet plat et carré avec trois chapelles et déambulatoire; la voûte du chœur est semblable à celle de Voulton. Cette partie de l'église, commencée dans la seconde moitié du XIIe siècle, a été terminée au XIIIe, ainsi qu'en font foi les *bâtons brisés* qui ornent les grands arcs. Les tribunes s'ouvraient autrefois sous le comble; enfin, on voit des bagues sur les colonnes en délit, comme à Voulton, ce qui, de même que les chapiteaux sur plan carré, est spécial aux XIIe et XIIIe siècles. Le transept, orné d'arcatures, et dont la voûte a été détruite dans un incendie, est fort beau. La nef n'a que deux travées. A remarquer, dans cette intéressante église : la chape de saint Edme, étoffe orientale du XIIIe siècle (?), d'un vert jaunâtre, présentant des perroquets adossés, séparés par le *hom* ou arbre sacré ; une grille du XVIIIe siècle, d'intéressantes pierres tombales ; un *antependium* en tapisserie au point, du XVIIe siècle.

Non loin de Saint-Quiriace se voit une maison romane. Le donjon, dit *Tour de César*, est un superbe morceau d'architecture militaire du XIIe siècle. Citons les caves du XIIIe siècle, les vestiges de l'église Saint-Thibault, puis la *Grange aux Dîmes*, composée de deux étages superposés, avec colonnes et voûtes, remontant au XIIIe siècle. A l'étage supérieur, on a établi le Musée archéologique et lapidaire. On y voit des sarcophages gallo-romains et mérovingiens, des meules à grains, des mesures féodales en pierre, etc.

L'après-midi est consacrée à la ville basse, en commençant par Saint-Ayoul (*Sanctus Higulfus*), église à trois nefs du XIIIe siècle, dont les voûtes ont été refaites ; le triforium est en plein cintre ; le bas-côté nord a été doublé au au XVIe siècle. L'église Sainte-Croix, du XIIIe siècle, à trois nefs, présente la même particularité ; son chœur et son déambulatoire sont aussi du XVIe, tandis que son transept est du XIIe primitif. On y remarque de curieux fonts baptismaux ovales, du XVe siècle, ornés d'une ceinture de personnages très *amusants*, et un bénitier prismatique orné des attributs de la Passion, rappelant celui de la vieille église de Royan (Charente-Inférieure).

L'Hôtel-Dieu possède un beau portail du XIIIe siècle, une cave de la même époque à trois nefs, à piliers carrés et à voûtes d'arêtes, enfin, un très joli bas-relief du XVIe siècle. L'Hôtel Vauluisant est un échantillon très complet de l'architecture civile du XIIIe siècle ; on y remarque quatre fenêtres géminées et trilobées, et des tuyaux de cheminée de l'époque. L'intérieur offre une salle à trois travées séparées par des colonnes à chapiteaux sculptés.

L'Hôpital Général est surtout remarquable par une salle capitulaire, par un très beau cloître du XIVe siècle et par un autre cloître du XVIe.

Le soir, grande réunion au théâtre, discours et séance de projections des monuments de Provins et des environs par M. Martin-Sabon.

Le 2 juillet, on arrive à Saint-Loup-de-Naud. L'église est à trois nefs et à trois absides ; le transept, voûté en coupole, du XIe ou du XIIe siècle. L'abside, en cul-de-four et en berceau, a des arcatures communiquant avec les absidioles; à remarquer, dans la voûte, le surhaussement des arcs et le décrochement entre le cul-de-four et le berceau. La coupole, en blocage restauré, est établie sur deux trompes superposées dans chaque angle. La nef est voûtée d'une façon anormale ; ses deux premières travées sont du XIe siècle avec des joints épais ; les formerets saillants forment voussure au-dessus des fenêtres; la partie médiane de la nef est du XIIe siècle, comme l'indiquent les chapiteaux et les bases ; des colonnes isolées succèdent à des colonnes jumelées alternant avec des piliers. La nef est voûtée d'ogives, tandis que les bas-côtés le sont d'arêtes; au-dessus du porche on voit une tribune éclairée par trois baies. Ce porche, qui date de 1160, est sur croisée d'ogives à gros boudins; son portail est le plus beau et le mieux conservé de toute la France pour cette époque. Au trumeau se voit une statue de saint Loup. A remarquer, dans le mobilier de l'église : deux antependium en jais, du XVIIIe siècle, une Vierge de pierre du XIVe siècle, des pierres tombales, etc.

L'église de Donnemarie-en-Montois est en partie du XIIe et en partie du XIIIe siècle ; son chevet est plat, éclairé par un triplet ; le chœur a un passage supérieur. Elle offre une belle rose, un joli triforium et deux portails. Le principal, type intermédiaire entre celui de Saint-Loup-de-Naud et celui de Rampillon, est remarquable par les six personnages groupés sur le trumeau et par les deux arcatures aveugles et ornées qui le flanquent, comme à Bussières-Badil (Dordogne). Au portail latéral, la Vierge est encensée par deux anges, tandis qu'à ses pieds deux personnages l'implorent. A côté de l'église, le cimetière est entouré de galeries couvertes, du XVIe siècle.

Après déjeuner, on visite la superbe église de Rampillon, du milieu du XIIIe siècle. Son chevet est à cinq pans avec trois arcs de décharge, et cinq fenêtres très hautes surmontées d'oculi. Elle a un très joli triforium et des piles cantonnées de grosses colonnettes. Enfin, on observe les traces d'une abside ronde, d'une époque antérieure, sur laquelle s'élève le chevet polygonal : d'où les trois arcs indiqués ci-dessus. Le portail principal est très bien décoré et conservé. Dans le tympan se dresse le Christ en majesté ; sur le linteau se voit la Résurrection. Au portail latéral, est représenté le Couronnement de la Vierge. A signaler à l'intérieur un joli retable, trois bonnes statues de la Vierge, de sainte Barbe et de saint Eliphe, une pierre tombale du XIVe siècle, et une suite d'autres pierres tombales de Templiers, avec des croix tréflées ou fleurdelisées, montées sur un perron de plusieurs marches et accompagnées d'une croix pattée ou d'un écusson, etc.

Nangis, dernière étape, possède deux monuments : l'église et le château. L'église a trois nefs, avec triforium du XIIIe siècle, et un déambulatoire ajouté au XVIe siècle, englobant les anciennes fenêtres du chœur ainsi que les contreforts. Le château, avec tours et douves, sans doute du XVe siècle, fort remanié, sert actuellement d'hôtel de ville.

Institut archéologique du Luxembourg. Annales, t. XXXVII. Arlon, 1902. — Signalons une étude de M. Schaudel, *Avioth à travers les âges*. C'est le remaniement d'un travail antérieur du même auteur, publié, en 1891, dans les *Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*. Avioth, on le sait, est célèbre par sa magnifique église gothique qui est le monument le plus remarquable de l'ancien comté de Chiny. L'auteur se livre à des recherches sur le passé du monument religieux, qui fait la gloire du village : il fut précédé d'une église romane, dont il croit retrouver des vestiges notables dans la nef de l'église actuelle, élevée à la fin du XIIIe et au commencement du XIVe siècle. Achevée vers le milieu de celui-ci, elle reçut au XVe des accroissements et des embellissements notables, notamment ce charmant édicule de destination toujours inconnue, appelé *la Recevresse*, à la construction duquel participa, selon M. Schaudel, l'évêque élu de Verdun, Rolin de Rodemachern.

M. J. Vannérus analyse *les chartes luxembourgeoises conservées dans la trésorerie des comtes de Hainaut aux archives de Mons*.

M. Delacolette publie des *Recherches archéologiques et historiques sur la communauté paroissiale de Dochamps* et M. J.-B. Douret s'occupe des *Premières impressions de Luxembourg*, et de l'*Introduction de l'imprimerie à Saint-Hubert, Neufchâteau et Muno*.

Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. — A noter, dans le t. III, n° 1 du Bulletin, une courte mais intéressante communication de M. le chanoine Jouy, avec reproduction d'un bon dessin sur la croix de cimetière de Gesvres-le-Chapitre, croix pattée du XIIe siècle, qui rappelle par sa forme les croix d'absolution qu'au moyen-âge on déposait dans le cercueil [1].

A signaler surtout, une trop courte notice de l'église Saint-Jean de Dammartin (Seine-et-Marne), église du XIIIe siècle, remaniée au XVe et dotée alors d'une nouvelle chapelle absidale. On conserve son gracieux portail historié et celui de la collégiale N.-D., tous deux abrités sous un larmier amorti en courbes élancées et richement fleuronnées. Le plan, en croix grecque, est très caractéristique, avec ses deux chapelles ouvrant à la fois sur le transept et sur le chœur.

Le correspondant signale la désastreuse restauration qui a été faite de la verrière de la chapelle St-Joseph de N.-D. et St-Loup de Montereau-faut-Yonne, beau morceau du XVIe siècle.

Le Bulletin de M. Jouy se signale par de savoureux croquis qui affriandent l'œil dès qu'on entr'ouvre ses pages, qui révèlent un crayon de grand style, et font penser aux dessins de Viollet-le-Duc. Tels sont encore les jolis détails de la cathédrale de Meaux, qui remplissent une page du dernier Bulletin.

L. C.

1. Voir Barbier de Montault, *Croix funéraires*. Limoges, 1881 ; abbé Corblet, *Bulletin du Comité historique*, vol. XIV, 306-324 ; Rosenzweiz, *Congrès de la Sorbonne*, 1864, 271.

Bibliographie.

NOCIONS DE ARQUEOLOGIA SAGRADA CATALANA, par D. Joseph Gudiol y Cunill. In-8°, 647 pp., 176 fig. Vich, 1902.

« VOICI un excellent manuel qui montre comment se forme un talent, servi par une volonté ferme et décidée, et ce que peut une vocation bien déterminée, quand elle possède les moyens de s'exercer. — D. Joseph Gudiol a été initié à la science de l'archéologie en travaillant, alors qu'il était simple étudiant, à la formation de l'admirable musée de Vich. Il a persévéré dans ses affections avec une telle constance et une si grande ténacité que, tout jeune encore, le voilà devenu maître dans cette branche importante de l'histoire. » Ainsi s'est exprimé (mais dans sa belle langue catalane) un juge des plus compétents, le chanoine Collell, rendant compte à l'autorité ecclésiastique de l'ouvrage que nous annonçons aujourd'hui. On ne saurait dire plus vrai. Bien que le volume soit le premier de l'auteur, c'est le travail d'un maître. Tout y est bien traité, depuis les Notions préliminaires et les Temps préhistoriques jusqu'au XVIIIe siècle inclusivement ; depuis l'architecture jusqu'aux sceaux et aux médailles. La matière est abondante, souvent riche en notes, nourrie de textes anciens, latins et catalans, cités à propos et, ordinairement, peu connus. Enfin, les vignettes qui illustrent l'ouvrage sont presque toujours suffisantes.

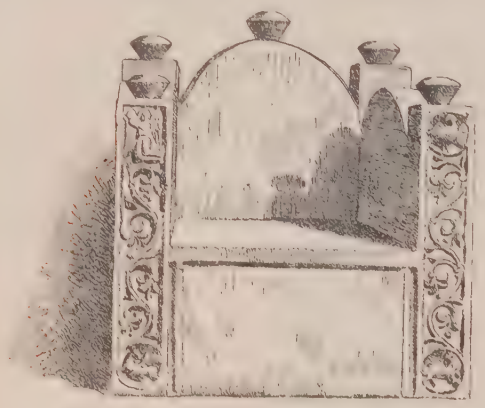
Nous ne ferons que signaler les six premiers chapitres, consacrés aux temps préhistoriques, aux antiquités grecques et romaines. D. Joseph Gudiol n'y parle pas seulement d'œuvres catalanes ; mais il était légitime de faire appel à des monuments étrangers, pour éclairer ces périodes qui ont laissé une quantité de souvenirs dans la province et, parmi eux, des édifices importants.

Crucifix et statues du musée de Vich.

Même remarque pour les antiquités chrétiennes de l'époque romaine, représentées en Catalogne, surtout par les sarcophages chrétiens qu'on voit dans l'église de Saint-Félix, à Girone, sur la façade de la cathédrale de Tarragone, au musée provincial de Barcelone, etc... L'auteur passe en revue, dans huit chapitres consécutifs, la civilisation chrétienne des Romains, la propagation du christianisme, l'art chrétien, l'architecture, les églises, les baptistères, les catacombes et les cimetières en plein air, la sculpture et la peinture, le costume, le mobilier, l'épigraphie et l'iconographie. — On voit, par là, qu'aucun sujet n'a été laissé de côté; tout y est traité quelque peu brièvement, cela va sans dire, mais d'une manière bien suffisante pour un manuel. Nous avons là, en somme, la substance de ce qu'ont écrit, sur la matière, MM. Marucchi, Pératé, Martigny, Armellini, etc... souvent cités par l'auteur.

Il est fort peu question d'antiquités catalanes, — et pour cause, — dans la section de l'art latin-wisigothique qui comprend sept chapitres. En fait d'églises, D. J. Gudiol signale celle de San-Juan de Baños (près Palencia) et celle de San-Millan de la Cogulla de Luso (province de Logroño), puis l'oratoire de Burguillos, en Estramadure. « Dans les églises d'une certaine

importance, tout alors indique la forme basilicale, plus ou moins simplifiée quant aux détails, mais offrant toujours le plan d'un parallélogramme élargi, divisé dans le sens longitudinal ». (p. 154). C'est ainsi que se présentent les deux églises précitées, avec leurs trois nefs, séparées par des colonnes. — En fait de sculptures, l'auteur mentionne un fragment, conservé à la Garriga, décoré d'une figure cordiforme et de palmettes, puis les chapiteaux de San-Miguel de Tarrasa et ceux de la porte principale de San-Pablo del Campo, à Barcelone, fortement inspirés de chapiteaux romains. — Les chapitres où l'auteur parle des arts somptuaires et du mobilier, nous montrent, d'après les données connues, d'après les textes des Conciles d'Espagne, de France et d'ailleurs, ce que furent les vêtements liturgiques, les autels, les ambons, les vases eucharistiques, etc..., pendant les siècles qui correspondent



Chaire épiscopale de la cathédrale de Girone.

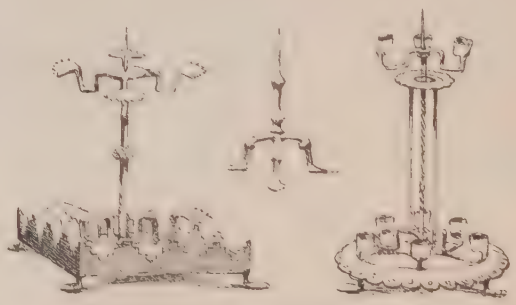
à l'époque wisigothique. Mais d'objets wisigoths, destinés au culte, il reste peu ou point, en Espagne, à part quelques pièces très importantes, trouvées à Guarrazar.

La période romane vient ensuite. L'auteur la fait commencer dès le VIIIe siècle, c'est-à-dire à la fin de la monarchie wisigothique. — Un certain nombre d'églises ont été consacrées, en Catalogne, au IXe, au Xe et au XIe siècle; il est des documents qui en font foi. Parmi les plus anciennes qui subsistent encore, mais dont les dates d'érection et de consécration ne sont pas certaines, D. J. Gudiol place les églises de San-Miguel et de San-Pedro de Tarrasa. La Revue a donné, il y a peu de temps, le plan et la coupe transversale du premier édifice [1], que D. Vicente Lamperez, lui, fait remonter carrément à l'époque wisigothique, excepté pourtant la coupole [2].

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 346.
2. *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura española*, p. 51.

— Il faut regretter qu'il existe encore des divergences notables, pour dater approximativement des édifices aussi importants que San-Miguel de Tarrasa et plusieurs autres. Mais historiens, architectes et archéologues de la péninsule travaillent maintenant avec autant de suite que d'intelligence, et nous espérons que bientôt l'histoire de quelques édifices, antérieurs au Xe siècle, sera parfaitement établie. Ce sera fort utile pour dater ensuite d'autres monuments.

Il est beaucoup plus facile de savoir à quelle époque ont été construites les églises que l'auteur fait rentrer dans une période qui va du Xe siècle au XIIIe ; celle de San-Benito de Bages a été consacrée en 972 ; celle de Santa-Maria de Ripoll, en 1003 ; la cathédrale de Vich, en 1038, etc... Les documents abondent pendant les siècles en question ; les édifices religieux de cette période sont également nombreux en Catalogne. On trouve, en ce pays, des églises à une nef et à trois nefs ; il en existe même une, la superbe



Chandeliers en fer au musée de Vich.

basilique de Ripoll, qui est à cinq nefs. Les voûtes principales s'étendent presque toujours en berceau plein cintre ; celles des bas-côtés sont en demi-berceau. La coupole, élevée sur le carré du transept, est si fréquente dans les églises romanes de la Catalogne, qu'on peut la regarder comme une de leurs caractéristiques ; des trompes font alors passer la coupole, du plan carré au plan octogonal, ou bien complètement rond. Les voûtes en arête sont rares ; et jamais on ne trouve une suite de coupoles couvrant toute la longueur d'un vaisseau, comme cela se voit assez souvent dans le Sud-Ouest de la France.

La statuaire romane n'est pas riche en Catalogne ; il en va tout autrement de la peinture sur bois. Le musée de Vich possède toute une série de ces peintures ; c'est bien, en ce genre, la plus nombreuse et la plus rare collection qui existe au monde.

La tradition romane fut si puissante en Catalogne que le style gothique s'y introduisit difficile-

ment et à une époque un peu tardive. L'église des Frères-Prêcheurs de Barcelone est le premier édifice bien gothique de la province et elle ne fut commencée qu'en 1240. D. J. Gudiol s'élève contre l'architecte belge, Jean Fr. Colfs, qui a dit que le gothique catalan n'était bien souvent que l'art roman, avec addition de détails empruntés au gothique du Nord. L'auteur des *Nocions* nous semble avoir parfaitement raison. On ne trouve, dans le pays, aucun des monuments splendides qui se voient en France et ailleurs ; cependant, l'art gothique s'y développa d'une manière originale et conforme aux principes nouveaux. Les coupoles à tambours et à trompes continuèrent d'y être adoptées, comme à l'époque romane ; seulement ce furent des coupoles à pans coupés et séparés par des nervures, accentuant de gracieuses courbes. Il en existe encore un certain nombre qui toutes datent du XIVe siècle. — L'arc en tiers-point se trouve maintes fois dans les édifices de cette période, mais le plein cintre est demeuré fréquent dans les plus beaux monuments du XIVe et du XVe siècle. — Les arcs-boutants sont rares dans les édifices gothiques ; on en voit, cependant, à la cathédrale de Barcelone, à Sainte-Marie de Manrèze, à l'abside de la cathédrale de Tortosa, etc...

Le XIIIe siècle, qui a produit, en France, des œuvres de sculpture aussi nombreuses que magnifiques, n'a presque rien donné en Catalogne. Les travaux intéressants ne datent que du XIVe et du XVe siècle. De ces deux siècles, on connaît un grand nombre de sculpteurs et de peintres dont le savant archéologue a dressé des listes fort intéressantes. — Signalons, dans le mobilier liturgique, un grand nombre de pièces d'orfévrerie et d'émaillerie, de fabrication vraiment catalane, qui se trouvent dans les églises, dans les musées et les collections privées. Ce sont principalement des *custodias*, des croix de procession, des calices, des châsses, des reliquaires de toutes sortes. Ces œuvres d'art religieux furent surtout fabriquées à Barcelone, à Vich et à Girone. Nous-même en avons fait connaître quelques-unes, en étudiant la croix de la collégiale de Villabertran [1], et nous donnons ici une petite reproduction d'une châsse de Banyoles, qui porte plusieurs fois le poinçon des orfèvres de Girone. Elle a été fabriquée vers 1460.

D. J. Gudiol n'a que peu de pages sur la Renaissance, sur le XVIIe et le XVIIIe siècle. Nous les indiquons simplement.

En terminant, nous offrons encore à l'auteur les félicitations auxquelles il a droit, pour son excellent traité. Nous croyons pourtant faire œuvre de justice en lui disant qu'au lieu d'enfiler soixante-dix chapitres à la suite, il eût été bien préférable de les grouper sous différents titres, qui pouvaient être naturellement ceux des périodes de l'histoire. Le *Manuel* de M. Enlart, par exemple, peut être un modèle à ce point de vue. Tout y est bien ordonné et la table générale est excellente. — En outre, l'auteur admet trop facilement dans une période des monuments petits et grands, qui appartiennent à une autre période. Les figures 90, 93, 103, 104, 105, 106 et 108, en particulier, et le texte qui les accom-

Châsse en argent doré, paroisse de Banyoles.

pagne, ne doivent pas se trouver dans les chapitres consacrés à la période romane, puisqu'il s'agit de pièces du XIIIe siècle. — Parfois aussi l'admiration pour les œuvres catalanes nous semble exagérée, entre autres lorsqu'il s'agit des œuvres d'orfévrerie et d'argenterie. « Les pièces sorties de nos ateliers, dit l'auteur, peuvent être comparées avec ce qui a été produit ailleurs de plus excellent. Beaucoup de pièces admirables qui passent pour des productions françaises, allemandes et italiennes et qui sont exposées dans les musées étrangers, ne sont autres que des œuvres catalanes ». (P. 422.) Enfin, la partie qui traite de l'architecture devrait avoir quelques figures en plus ; c'est une lacune importante de

1. *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2e fasc. du t. VI.

n'avoir aucun plan d'églises et de chapelles dans les chapitres où sont étudiés les édifices des périodes romane et gothique. — Mais nous connaissons assez D. Joseph Gudiol, pour savoir qu'il veillera avec un soin jaloux à perfectionner la seconde édition de son ouvrage.

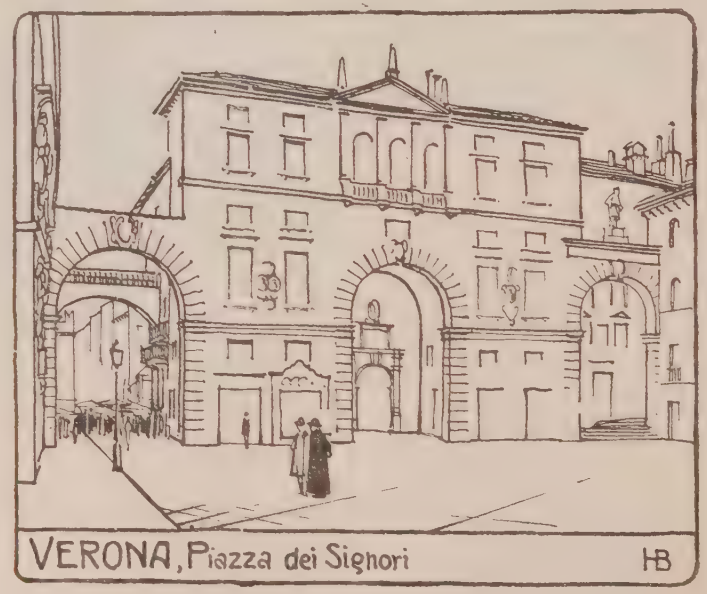
Dom E. ROULIN.

L'ART DE BATIR LES VILLES, par M. CAMILLO SITTE. — Traduction française de M. C. MARTIN, nombreuses vignettes. In-8°, 200 pp. Paris, Renouard, 1902. — Société belge de Librairie, rue Treurenberg, Bruxelles.

L'ESTHÉTIQUE des villes est la préoccupation de l'époque. MM. Beaumeister, Rohault et Stubben ont traité cette question dans des ouvrages de valeur diverse, auxquels M. Sitte vient d'ajouter un livre plein d'intérêt et de judicieuses observations.

Il nous fait d'abord saisir la différence entre la conception antique et la conception moderne d'une place publique. Chez les Grecs et les Romains, il y avait deux places publiques importantes, le *forum* et l'*agora*. L'une et l'autre était, non pas comme nos places modernes, un immense carrefour, un vide hygiénique au milieu des rues, un espace perdu, souvent désert, agrémenté, au centre, d'une statue solitaire ; c'était un centre d'activité, l'équivalent d'une salle de réunion à ciel ouvert, un espace relativement fermé et encadré de façon appropriée. Ces places répondaient à une nécessité de premier ordre, c'était le théâtre des principales scènes de la vie publique, se passant aujourd'hui dans des salles fermées. Le *forum* s'est réfugié, de nos jours, dans nos salles de parlement et de meeting, l'*agora*, dans nos bourses, dans nos halles et nos marchés.

Le *forum* était encadré de portiques, bordé de bâtiments publics, rempli de monuments d'art ; les rues aboutissantes n'y font que de discrètes



trouées. Il joue dans la ville le rôle de l'*atrium* dans la maison. Il en est à peu près de même de l'*agora* et de l'acropole.

Le type du *forum* antique s'est plus ou moins conservé au cours du moyen âge. On retrouve la même conception dans la place de la cathédrale et dans le plan de l'hôtel-de-ville, ou la place du marché ; voyez, à Florence et à Vérone, la place du Dôme, et la place de la Seigneurie ; à Ypres, le grand marché, séparé par la halle et le Nieuw-Werk du parvis de la cathédrale. La place du Dôme, à Pise, renferme tout ce qu'on a pu réunir, sur un vaste terrain, de merveilles monumentales : dôme, baptistère et campanile, séparés du monde et débarrassés de tout voisinage profane. Parmi les places charmantes par leur artistique allure, M. Augé de Lassus signalait, dès l'année 1889 (1), celle de Sainte-Marie in Cosmedin à Rome, celle de la Seigneurie à Florence, la grandiose esplanade semi-circulaire de Vienne, les places de Padoue, de Vérone, de Genève, de Nurem-

1. Dans l'*Ami des monuments*.

berg, d'Augsbourg, de Vienne et de Bruxelles.

Une autre différence sépare nos places des anciennes, c'est que nous ne savons nous débarrasser de l'idée de symétrie, qui nous porte à poser une fontaine ou une statue au beau milieu de la place ; là, le monument reste solitaire et unique ; il exclut la présence d'autres équivalents ; il est annihilé par son éloignement de tout édifice ; il occupe le centre même de la circulation qu'il encombre ; il est planté dans l'axe des édifices bordant la place, et souvent en masque le centre et la partie principale de leur ordonnance.

Les anciens, au contraire, avaient soin de laisser libre le centre de leurs esplanades et plaçaient des œuvres d'art aux points morts de la circulation. Le choix de l'emplacement du David de Michel-Ange, sur le côté de la place de la Seigneurie de Florence, était dicté par un sentiment très fin de l'art. On élevait une fontaine, non point en travers du chemin des passants, mais dans un des îlots épargnés par la circulation, ou au point choisi pour son accès facile et son utilité, de préférence au bord de la rue. La statue équestre de Gattamelata à côté de l'église St-Antoine à Padoue perdrait son effet grandiose, si on la transportait au centre de la place.

Le dégagement complet du monument n'est pas favorable à son aspect, c'est une conception inepte d'agent voyer vulgaire, que de placer toujours les monuments dans l'axe des rues.

Sur le tracé des rues, le passé nous donne aussi des exemples, dont il nous faut nous hâter de profiter, avant qu'on n'ait irrémédiablement gâté nos villes.

Considérons-les d'abord à leur débouché sur les places. Une place d'où l'on aperçoit toutes les rues en percées lointaines et en perspectives fuyantes, est un carrefour déplaisant, et, dans les villes du Nord, un redoutable rendez-vous des vents du ciel. Les places doivent être closes du moins pour les yeux, sous peine de perdre leur caractère d'ensemble. Aujourd'hui l'on fait aboutir deux rues à angle droit à chaque coin d'une place. Jadis on s'attachait à ne faire aboutir qu'une rue à un angle. Si des rues débouchaient aux quatre coins, c'était en bras de turbine *(fig. 1)*; une seconde artère se dirigeant vers le même coin, débouchait en *chicane* dans la première, à quelque distance de la place *(fig. 2)*.

Quant aux rues en elles-mêmes, M. Sitte estime que la rue idéale doit former un tout fermé; plus les impressions seront limitées, plus le tableau sera parfait, dit-il; ce qui est vrai dans une certaine mesure. L'examen des vieilles villes, comme Bruges, montre que les intersections des rues à angles aigus, si fréquentes dans les villes modernes, étaient rares autrefois, ainsi que les carrefours multiples ; on déviait une rue oblique, pour la faire déboucher sous un angle presque droit sur son artère; on décrochait volontiers une longue rue pour en couper la perspective *(fig. 3* et *4)*; on avait pour cela quantité de procédés ingénieux. Notre auteur analyse un chef d'œuvre à cet égard, la rue des Pierres à Bruges, que j'ai signalée, comme telle, dans mon *Traité d'architecture.*

Mais revenons aux places. L'auteur traite de leur *forme.* Une place sera profonde, devant un édifice élancé, devant une grande église ; elle s'étendra parallèlement devant un monument à façade développée en longueur, comme celle d'un hôtel-de-ville (p. ex. Modène et Ypres). La forme carrée est peu favorable. Leurs *dimensions* doivent être appropriées, croître selon l'importance du monument en bordure ; on observera toutefois, qu'à partir d'une certaine grandeur l'accroissement des dimensions ne profite plus à l'aspect, bien au contraire.

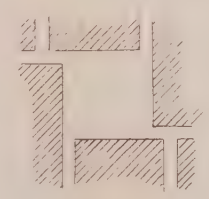


Fig. 2.

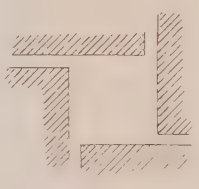


Fig. 1.

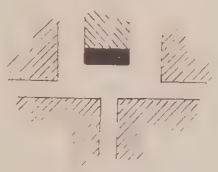


Fig. 3.

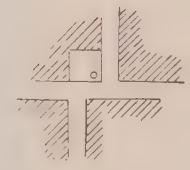


Fig. 4.

L'irrégularité constante des places anciennes est motivée par des raisons naturelles, pittoresques et artistiques. On n'a pas assez signalé et loué la charmante dissymétrie du tracé des artères du nouveau béguinage de Gand, œuvre de feu Bethune, assisté de M. A. Verhaegen.

Les grands édifices anciens du Nord, qui sont isolés, ne le sont qu'à demi. On croit à tort, de nos jours, dit M. Sitte, qu'une cathédrale gagne à avoir un parvis très étendu ; l'exemple de N.-D. de Paris montre combien grande est cette erreur. Combien plus forte est l'impression, si la place qui précède le monument n'est pas trop grande ! M. Augé de Lassus a dit et écrit là-dessus des lignes admirables, que nous regrettons de n'avoir pas retrouvées pour les reproduire.

Mais des impressions de majesté suprême ont été obtenues ou conservées, par des dégagements discrets autour des cathédrales de Reims, de Strasbourg, d'Amiens, de Rome, de Bourges, de Nuremberg.

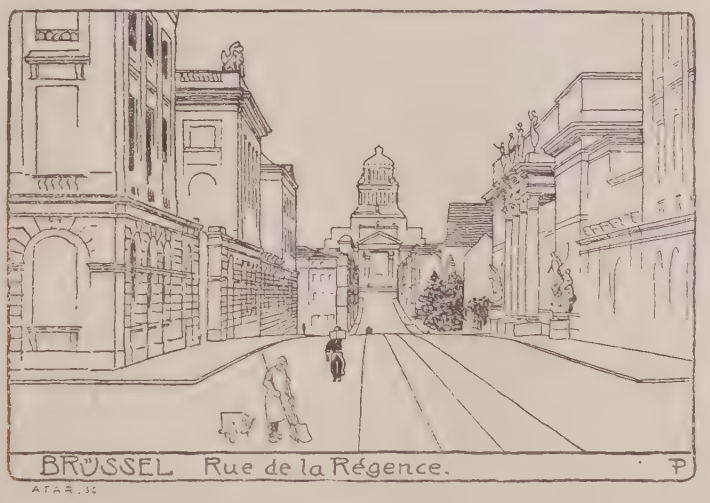
Les cathédrales gothiques ont tout avantage, selon notre auteur, à être entourées de trois côtés de rues étroites.

L'architecture classique moderne a repris les éléments de la structure antique, mais elle n'a

pas hérité du génie antique de leur mise en œuvre ; elle n'a pas non plus approprié le style néo-classique aux conditions topographiques de nos villes. Elle a eu recours à de déplorables méthodes, méthodes purement abstraites. Les peintres et les architectes s'adonnèrent avec prédilection à des exercices de mise en perspective de leurs œuvres considérées isolément, et leur idéal fut bientôt de créer une plaine pour y installer leurs bâtiments, comme ils plaçaient le dessin au beau milieu de leurs feuilles de papier; l'édifice de leur rêve fut comme un beau décor de théâtre. C'est alors qu'on dessina des parterres géométriques, qu'on ménagea des points de vue savants, mais contre nature, qu'on développa de somptueuses et ennuyeuses rampes

d'accès en fer à cheval ou en terrasses étagées, des avenues bâties, plus somptueuses que le monument qui leur servait d'objectif. C'est ainsi que l'on a commencé et que l'on se prépare à achever de convertir notre vieille et pittoresque ville de Bruxelles en une petite Babylone, dont les plus riches quartiers seront considérés avec étonnement par les étrangers et évités avec soin par les promeneurs. Il y fera grand, mais triste à pleurer. Malheureusement, M. Sitte, qui nous présente une si fine analyse de la beauté des villes anciennes, se montre épris des somptueuses débauches monumentales qui ont caractérisé le XVIIIe siècle. Il nous les propose en modèles. Regrettons-le et passons à son intéressante critique des procédés modernes du tracé du réseau des rues.

Il y a trois systèmes usités : le réseau *rayonnant*, le réseau en *damier*, le réseau *triangulaire*. Tous trois sont basés sur le système des *mailles* ; trois ou quatre rues convergent au sommet des figures : trapèzes, rectangles ou triangles. M. Sitte montre que, si une rue débouche sur une autre, 12 cas de croisements sont possibles, dont 3 avec trajectoires coupées ; que dans le cas de deux rues qui se coupent il y a 54 croisements, avec 12 intersections de trajectoires. Quant aux carrefours à 5, 6, 7 confluents (comme celui de la



rue de Flandre à Gand, et la Mansion House Place de Londres), cela devient un lieu redoutable pour les voitures et surtout pour les piétons, en dépit du *trottoir-refuge*, cette île de salut, cette invention grandiose de la civilisation moderne. Dans certains cas, le carrefour est le point de convergence de 12 rues, et prend la forme ronde, comme la place de V. Emmanuel à Turin. Quand on a fait le tour de ce carrousel, on est absolument désorienté ! Tous ces travers sont les conséquences du tracé rectiligne des réseaux.

On a dit [1] que la ville de Rennes était incapable d'enthousiasme, comme toute ville tracée au cordeau, et que les villes à plan entièrement régulier capitulaient devant trois hulans en 1870, tandis que les vieilles cités tortueuses étaient prêtes à se défendre jusqu'à la dernière extrémité. C'est pousser par trop loin la théorie ; mais on ne peut contester, que le moral d'une ville ne doive se ressentir de l'esprit de ses murs ; les damiers de Manheim et de Chicago ne sont pas pour inspirer la poésie.

Le système moderne s'attache trop à la rectitude des rues, à la régularité des bâtiments ; il multiplie trop les coupures et les rues transversales ; il développe trop les façades et dégage les monuments d'une manière trop absolue. Il isole trop les places publiques, au lieu de les centraliser et de les grouper.

L. CLOQUET.

1. Voir le *Figaro* du 23 août 1874.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES. — GAND ET TOURNAI, par M. HYMANS. — Petit in-4°, 167 pp., 120 gravures. Paris, Laurens, 1902.

On connaît la fort belle série de monographies des villes aimées du touriste, qu'a inaugurée le libraire Laurens ; on a savouré la Venise de M. P. Gusman, le Paris de M. G. Riat, et nous avons rendu compte d'une manière très développée du *Bruges et Ypres* de M. H. Hymans.

Le même bel écrivain, si bien informé, a décrit deux autres villes jumelles : Gand et Tournai.

Le moment était bien choisi de présenter au public la ville de Gand, toute rajeunie par les démolitions et les restaurations qui l'ont transfigurée et réellement embellie. Le château de Gérard le Diable et le château des Comtes dégagés, restaurés et complétés ; la cathédrale, mise à découvert au fond d'une belle perspective, la place St-Bavon créée aux dépens d'un pâté de vulgaires bâtisses qui offusquaient ; sur cette place et sur celle de l'hôtel de ville et sur le Marché aux Grains qui lui fait suite, un prodigieux groupement de vieux édifices accostés de quelques jeunes, la Halle aux Draps s'adossant au rude et fier beffroi, celui-ci planté dans le voisinage de l'hôtel de ville comme un campanile italien à côté de son dôme, quel ensemble superbe, bien digne de tenter la plume de M. Hymans ! Il parcourt cette belle ville flamande, en dilettante du pittoresque, s'arrête aux œuvres d'art proprement dites, en très fin connaisseur. Nous tenons à noter ici l'avis d'un critique si judicieux et si discret sur les fameux marbres de la cathédrale : son « chœur, surélevé de dix marches, malheureusement en grande partie dérobé à la vue par *une malencontreuse clôture de marbre* en style classique. » Nous nous étonnons qu'un visiteur aussi éclectique et aussi impartial n'ait accordé aucune attention à la superbe série de vitraux, véritable chef-d'œuvre du genre, dont est orné le vaste chœur de St-Bavon. L'auteur caractérise avec franchise la chaire de vérité tant admirée sur la foi des guides : « C'est un mélange hétérogène de marbre et de bois, fort médiocre de style... »

M. Hymans considère, avec toute apparence de raison, Vredeman de Vriese comme l'auteur probable de la partie la plus récente de l'hôtel de ville « où l'italianisme le plus absolu oppose sa symétrie froide au flamboyant du gothique expirant ».

Tournai n'est pas aussi riche que Gand et Bruges en pièces archéologiques, en mobilier d'art, en détails pittoresques ; mais elle possède une collection de monuments romans et gothiques qui produisent une saisissante évocation du moyen âge religieux. Sa cathédrale est la plus belle du pays. La sensibilité affinée de notre aimable auteur se délecte plus volontiers aux virtuosités de la peinture, de la sculpture et de l'orfévrerie, qu'elle ne sympathise avec les austères et profondes beautés de l'art chrétien médiéval. On ne pouvait s'attendre de lui, en présence des nefs imposantes de Notre-Dame de Tournai, à une description qui en exprimât toute la sainte et émouvante majesté. Mais, par contre, quel plaisir de suivre dans ses chapelles et dans tous ses recoins, ce clairvoyant esthète, à qui rien n'échappe de ce qui intéresse l'histoire des arts et qui est renseigné aussi complètement que le pourrait être un vieil archéologue tournaisien. Ici même il a le courage d'abattre des idoles et de dire son fait au saint Michel qui domine fâcheusement le jubé de la cathédrale et aux « pitoyables grisailles qui déparent le chœur ». Il rejette l'attribution à Thierry Bouts et à Luc Ariaens des vitraux du transept. Il reconnaît les caractères du style normand aux sculptures de la porte Mantile. Comme M. Maeterlinck, M. Hymans accorde une sérieuse importance aux deux figures de l'Annonciation « production exquise du XVe siècle » de l'église de la Madeleine, que le soussigné a le premier signalée et rapprochée de l'école de Van der Weyden [1].

L. Cloquet.

LA PEINTURE AU PAYS DE LIÉGE ET SUR LES BORDS DE LA MEUSE, par J. Helbig. In-4° de 500 pp. Nombreuses planches. Liége, Poncelet, 1900. Prix : 12,00 fr.

M. Jules Helbig vient de mettre au jour une nouvelle et troisième édition de son histoire de la peinture mosane. Il nous paraît difficile de consacrer nous-même à l'œuvre du Directeur de la *Revue de l'Art chrétien* un article qui comporterait, eu égard à la valeur de cette œuvre, des éloges qui pourraient paraître intéressés ou partiaux. C'est pourquoi nous attendrons que l'un ou l'autre écrivain compétent ait publié ailleurs un compte-rendu critique de ce beau volume pour le reproduire.

En attendant, nous ne pouvons laisser cette publication importante sous le boisseau, et pour la faire connaître, nous reproduisons l'article que lui consacre Legius, de la *Gazette de Liége :*

Décidément, M. Jules Helbig est un homme heureux. Il a pu s'adonner pendant une carrière admirablement remplie à l'art qu'il aime, le servir avec constance, et, d'abord méconnu, faire ensuite triompher de plus en plus autour de lui, au sujet de cet art, les principes qu'il fut des premiers à professer ; il a pu enfin, en deux beaux volumes, communiquer au public tout ce que cinquante ans d'étude et de recherches lui ont permis d'apprendre du passé artistique du pays liégeois, des bords mosans.

C'était un beau volume déjà que celui dans lequel il nous retraçait, il y a douze ans, l'histoire de *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse.* C'en est un plus beau encore que celui qu'il vient de nous donner pour étrennes : *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, in-4° de plus de cinq cents pages, illustré d'une trentaine de planches hors

1. *Monographie de l'église Sainte-Marie-Madeleine.*

texte, et fort bien imprimé par la maison Poncelet, — prix 12 francs.

La première édition de cette histoire avait paru en 1873 ; elle fut vite épuisée. Sans se laisser toucher par les instances de ceux qui lui en demandaient la prompte réimpression, l'auteur revoyait, complétait son œuvre, recueillait tous les renseignements que lui fournissaient vieux ou nouveaux livres, parcourait nos régions à la poursuite de tous les monuments propres à l'éclairer sur les œuvres ou la vie de nos artistes. C'est le fruit de cette moisson de trente années qu'il a joint, dans sa nouvelle édition, à sa récolte d'autrefois. Nous voilà, grâce à lui, en face d'un véritable et durable monument élevé, pierre à pierre, avec amour, à la gloire de nos artistes.

Ceux-ci n'ont point formé certes une école comparable à l'école flamande, à l'allemande, à l'italienne ou à la française ; encore méritent-ils mieux que d'être, suivant les circonstances, tantôt rangés, pour franchement wallons qu'ils soient restés, dans la suite des grands maîtres des Flandres, tantôt confondus parmi les allemands ou les français. Comme la langue wallonne elle-même, comme le développement et l'histoire de notre vieille principauté, ils se ressentent des divers voisinages entre lesquels ils ont vécu ; les plus distingués d'entre eux n'ont point laissé dans le ciel des beaux-arts une traînée lumineuse pareille à celle d'un Rubens. Ils n'en ont pas moins gardé, dans les régions moyennes où ils brillent, un caractère personnel et des traits de famille qui leur sont propres.

Ce sont ces traits que M. Jules Helbig aime à mettre en relief et nous fait considérer, avec une communicative sympathie, en étudiant leur histoire.

L'auteur a peu ajouté à son texte primitif, en ce qui concerne la partie la plus ancienne du moyen âge. Il est vrai que les rares détails à recueillir sur ces temps lointains relèvent plus de l'érudition que de la critique d'art, puisqu'il faut, à leur sujet, en général s'en rapporter à des notes sommaires de chroniqueur et non juger sur pièces. Me permettra-t-il de regretter pourtant qu'il ne se soit pas arrêté davantage devant les saintes du VIIIe siècle qui nous ont laissé, dans l'Évangéliaire de Maeseyck, les plus anciens essais de peinture belge arrivés jusqu'à nous ? La reproduction de quelqu'une des pages les mieux décorées de cet Évangéliaire eût admirablement ouvert le recueil si bien illustré de notre auteur.

En revanche, dès qu'il aborde le XVe siècle, ce devient, dans maints chapitres, un nouveau livre que cette nouvelle édition : tel peintre, que les désastres de la patrie liégeoise n'empêchaient point de cultiver l'art sur les ruines mêmes de la Cité incendiée par le Téméraire, le peintre Antoine, n'obtenait que vingt lignes en 1873 : il a, dans l'édition nouvelle, sa notice de cinq bonnes pages dans lesquelles le contrat très intéressant souscrit par lui pour peintures religieuses à Waremme. Ainsi se complète la biographie ou la nomenclature descriptive des œuvres de la plupart de nos maîtres les plus méritants, depuis les Van Eyck, partis des bords mosans, jusqu'à Léonard Defrance qui s'associa si honteusement aux destructions du vandalisme révolutionnaire.

Les chapitres consacrés à Patenier et Bles, fondateurs dinantais ou bouvignois de la peinture de paysage, à Lambert Lombard, la personnification de la Renaissance liégeoise, à Douffet, notre meilleur portraitiste ; à Bertholet, aux Lairesse, aux Damery, à Walschartz, Pirotte, Delcloche, Defrance, etc., renouvellent véritablement le sujet.

Tandis que ces détails nouveaux sont donnés sur presque tous ceux dont M. Helbig avait déjà fait l'histoire, des noms nouveaux s'ajoutent aux noms signalés il y a trente ans, et si l'un ou l'autre est omis, qu'on eût pu ajouter à la liste, c'est sans doute que l'auteur n'a point trouvé d'œuvre à mentionner, à côté de ce nom. C'est le cas, j'imagine, d'un Guillaume de Beeringen, originaire de Maestricht, et d'un Guillaume de Tongres qui, partis de la principauté, furent se fixer à Bruges, dans la première moitié du XVe siècle.

Plus M. Helbig a pénétré, d'ailleurs, dans la vie de nos peintres, plus il s'est convaincu d'une vérité qu'il avait fait ressortir dès ses premiers jugements sur eux.

Les pinceaux qu'ils se transmettent se sont formés tout d'abord à copier les évangiles, à illustrer les vies de saints et les chroniques claustrales ; ils ont été tenus, dans les premiers temps, par des mains de pieuses nonnes, d'évêques et de moines ; plus tard, par des mains laïques ; mais toujours, — à de rares exceptions près, — par des mains chrétiennes, par des mains d'honnêtes gens, fidèles à l'Église, encouragés par elle, heureux de travailler pour elle.

Si vous en exceptez, au XVIIe siècle, Gérard de Lairesse, au XVIIIe, ce Defrance, dont l'autobiographie nous apprend qu'il était le petit-fils d'un prêtre oublieux de ses plus impérieux devoirs, il est bien peu de nos peintres, honnêtes bourgeois du pays de Liége, comme du pays de l'art, dont la vie ne puisse être offerte en modèle pour le travail, la dignité, les vertus de famille, aussi bien que pour la loyale pratique de leur profession.

Dans ces conditions, il n'est pas de Liégeois, attaché au pays natal, à son passé, à ses traditions et gardant quelque souci des choses de l'art, qui ne trouvera plaisir à lire ces pages, écrites d'une plume alerte et facile, et vraiment picturale, par un homme de métier, également entendu en peinture et en lettres. Il n'est point de Liégeois non plus qui ne pourra tirer de cette lecture profit patriotique, intellectuel et moral. Il n'est point de curieux enfin qui n'y rencontre, ne fût-ce que dans la trentaine de reproductions achevées, dont la moitié et les plus belles sont nouveauté pour tous, un vif agrément à connaître soit les traits des Bles, Patenier, Lombard, Bertholet, Gérard de Lairesse, Damry, soit quelques-unes de leurs œuvres, portraits superbes ou compositions caractéristiques.

Au nom de tous, cordial merci à l'auteur !

L.-H. Legius.

CONVERSAZIONI ROMANE, par L. Bordet et L. Ponnelle. In-4°, 157 pp. Paris, Leroux, 1902.

Nous avons naguère [1] exprimé très franchement notre désaccord avec M. L. Ponnelle au sujet de l'esthétique de Saint-Pierre de Rome, qu'avec un zèle inopportun, selon nous, et avec son grand talent d'écrivain et de conférencier, il a exaltée sans mesure. Nous sommes heureux de trouver dans le beau recueil des conférences données au Séminaire français de Rome par lui et par M. Bordet, d'autres morceaux non moins élégants et délicats comme littérature. Il est étonnant que des admirateurs si fervents de la basilique vaticane savourent, comme nos auteurs, l'œuvre de Fra Angelico, l'art de Giotto et les délicieuses naïvetés de Fioretti, qui en sont

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 135.

l'antithèse. La fine analyse de la sculpture grecque rentre mieux dans la compréhension du beau qui les inspirait à Saint-Pierre, mais ici ils voient juste. Nous ne les chicanerons pas sur l'opinion reçue, que Raphaël est le plus grand des peintres, ayant plusieurs fois exposé notre opinion sur le grand maître.

L. C.

Périodiques.

JAHRBUCH DER KŒNIGLICH. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN, 1901, 4e fasc.

DANS une de ses dernières lettres, l'impératrice Frédéric avait appelé l'attention du roi Édouard VII sur un buste d'enfant relégué dans un coin du palais de Buckingham, depuis transporté à Windsor. M. Bode observa d'abord que ce buste semble représenter une naine plutôt qu'un enfant. Son costume prouve que l'œuvre a été exécutée dans les Pays-Bas, entre 1510 et 1530. Le sculpteur le plus célèbre des Pays-Bas à cette époque était un Allemand, Conrad Meit, de Worms, au service de Marguerite d'Autriche. On lui doit, en partie, les monuments en marbre de Notre-Dame de Brou et le tombeau de Philiberte de Luxembourg à Lons-le-Saulnier. Par suite de rapprochements, M. Bode établit qu'il faut lui attribuer le buste en question.

M. Carl Justi consacre un article aux fondations du cardinal don Pedro de Mendoza. Ce n'est que vers la fin de sa vie que cet homme, qui ne connut pas le repos, songea à perpétuer sa mémoire par des monuments. Sur tous, on voit la même représentation : Don Pedro, à genoux, est présenté par saint Pierre à l'impératrice Hélène, qui tient dans ses bras la vraie Croix. Né le 3 mai, jour de la fête de l'Invention de la Croix, don Pedro avait pour ce symbole sacré une dévotion particulière.

Abbé de Sainte-Marie Majeure à Valladolid, le cardinal résolut, en 1468, d'y élever un collège pour les étudiants pauvres. Don Pedro voulut que son collège fût construit dans le style à la mode. Il s'adressa à un architecte brabançon qui se trouvait alors à Tolède, Henrique de Egas, ou Henri van Eyck. Mais l'influence de l'ancienne tradition espagnole s'imposa si bien à l'architecte étranger, que l'Italie ne lui fournit que le vêtement ornemental, intéressant mélange de formes gothiques et classiques [1].

Le cardinal avait conçu, pour sa sépulture, un tombeau imposant en forme d'arc de triomphe, qui s'élèverait dans la cathédrale de Tolède, dans le chœur, là où l'on n'enterre guère que les souverains. Le tombeau fut construit, mais il diffère de celui qu'avait rêvé don Pedro ; isolé, au lieu d'être adossé à une muraille, il forme une partie de l'enceinte du chœur. Il est conçu dans un style purement florentin et se trouve sans analogue dans toute l'Espagne. M. Justi incline à y voir l'œuvre du célèbre Toscan André Contucci, qui vivait alors à la cour de Portugal.

Le cardinal n'a pas vu sa fondation la plus importante, le collège de Santa Cruz à Tolède. L'ornementation, comme celle du collège de Valladolid, offre un mélange de gothique « fleuri » et de goût italien. La fantaisie et la magnificence de l'Orient s'y font sentir. Son architecte, ce même Enrigo de Egas, qui avait déjà élevé le collège de Valladolid, n'était pas un Italien. Fils d'Anequin de Egas ou Jan van Eyck, qui était le chef d'un groupe d'architectes flamands venus de Bruxelles et installés à Tolède, dans le courant du XVe siècle, il fut l'architecte en chef de la cathédrale de Tolède, de 1494 à 1534, et exerça dans toute la péninsule une grande influence. On ne sait rien de la part qu'il prit à l'introduction des formes italiennes. Il est cependant remarquable que la première de ses œuvres dans laquelle se fasse sentir l'influence italienne, le collège de Valladolid (1480), précéda précisément toutes les constructions gothiques qu'il éleva ensuite. On peut en conclure que c'est la volonté du cardinal fondateur qui lui imposa le style italien.

M. C. von Fabriczy rassemble tout ce que l'on sait sur Jean de Traci ou Jean le Dalmate, auquel est assimilé Jacques de Traci (Jacobus Tragurensis), dont l'existence ne lui paraît pas prouvée. L'article se termine par un tableau clair et commode, qui résume la vie et la chronologie des œuvres de cet artiste, d'ailleurs médiocre et sans originalité.

D'après la *Chronique des Arts*.

1. Les fenêtres ont été sottement modernisées, au XVIIIe siècle.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Augé de Lassus. — Voyage aux sept merveilles du monde. Nouv. édit. In-8°, avec 57 gravures. Reliure toile, tr. dor. Prix : 3 fr. 90

* **Bordet** (L.) et **Ponnelle** (L.). — Conversazioni romane.—In-4°, de 157 pp. Paris, Leroux, 1902.

Champagne (G.).— Inventaire des registres, titres et papiers de la ville de Dreux. — Gr. in-8°, Chartres, 1900.

Chaput (H.). — Le marché dans l'hôpital, a Tonnerre. — In-8°, Auxerre, 1902.

David (Dom Lucien). — Légende monastique. monastère de Saint-Wandrille et ruines de l'église abbatiale de Notre-Dame de Fontenelle. — In-4°, 27 pp., 9 grav. Paris, Poussielgue.

Gauchery (G.). — Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'architecture et des arts aux quatorzième et quinzième siècles. — In-8°, Caen, 1901.

Les Villes d'art célèbres. — Viennent de paraître : **Peyre** (R.). Nimes, Arles et Orange, 85 gravures. — * **Hymans** (H.). Gand et Tournai, 120 gravures. — **Schmidt** (Ch. Eug.). Cordoue et Grenade, 97 gravures. Chacun de ces trois volumes, broché 4 fr., relié 5 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.

Labrouste (L.). — Esthétique monumentale. — Paris, Schmid, 1902.

Pradet (Edm.). — Renaissance française au prieuré de Bouche-d'Aigre (Eure-et-Loir). — In-4°, III, 119 pp., 8 pl. Paris.

Peyre (Roger). — Répertoire chronologique de l'Histoire universelle des Beaux-Arts. — Rel. in-4°. Prix : 8 fr. 50

Quarré-Reybourbon. — André Corneille Lens, peintre anversois et ses tableaux conservés a Lille. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, rue Garancière, 8.

Rochegude (Marquis de). — Guide pratique a travers le vieux Paris. — Maisons historiques ou curieuses pouvant être visitées en trente-trois itinéraires. — In-8°, 389 pp. Paris, 1903.

* **Sitte** (C.) et **Martin** (C.). — L'art de batir les villes. — In-8°, 200 pp., nombreuses gravures. Paris, Renouard, 1902. — Société belge de Librairie, rue Treurenberg, Bruxelles.

Trawinski (F.). — La vie antique, Manuel d'archéologie grecque et romaine, traduit sur la 4e édition de E. Guhl et W. Koner. Première partie. La Grèce, 2e édition. — In-8°, 472 pages, 478 grav. — Paris, Lucien Laveur. Prix : 10 fr.

Venturi (A.). — La Madone. Représentations de la Vierge dans l'Art Italien. — In-4°, planches hors texte et gravures. Prix : 40 fr.

Waltz (André). — Bibliographie de la ville de Calmar. — 152 pp. Calmar, imprimerie J.-B. Juny et Cie, 1902.

Allemagne.

Guiffrey (J.). — La Vie de la Vierge, monographie sur les tapisseries de la cathédrale de Strasbourg.— 26 pp., 14 pl. Strasbourg, J. Noiriel. Prix: 20 fr.

Mummenhoff. — Die Handwerken in der deutschen Vergangenheit. — Gr. in-8°, Leipzig. C. Diederichs, Prix : 4 Marks.

Schmidt (Hans.). — Die Architectur-Photographie. — La photographie en Architecture. — Berlin. G. Schmidt, 1902.

Espagne.

* **Gudiol y Cunill** (Joseph). — Nocions de arqueologia sagrada catalana. — In-8°, 647 pp., 176 fig. Vich, 1902.

Italie.

Mas-Latrie (M. L.). — Une étude sur le Bréviaire Grimani. — In-8°, 112 héliogr. Venise, Ongania. Prix : 20 fr.

Belgique.

Biographie nationale, publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. — Tome XVII, 1er fascicule (Pez-Piers). Bruxelles, Bruylant.

Courtrai a travers les ages. — Catalogue définitif de l'Exposition.

* **Helbig** (J.). — Les peintures au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. — In-4°, de 500 pp., nombreuses planches. Liége, Poncelet, 1902. Prix : 12 fr.

Schmeitz (L'abbé). — La basilique de Saint-Jérôme a Maestricht. — In-8°, de 125 pp. Tongres, 1902.

Ulrix (E.) et **Van den Hautte** (Ch.). — Bibliographie de l'histoire de Tongres. — In-8°, de 68 pp., Tongres, Collée, 1902.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE : L'ART RELIGIEUX EN PAYS PROTESTANTS. — EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS. — PIERRES TOMBALES. — COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS DE BELGIQUE. — TROUVAILLES : abbaye d'Asnières ; fouilles de Carthage ; sanctuaire bâti à Metz. — FRESQUES : à Beaune ; à Saint-Germain-l'Auxerrois. — VARIA.

L'art religieux en Pays Protestants.

OUS empruntons à l'*Art sacré* des extraits d'un récent rapport du *Comité de construction et de décoration des églises* de la *Ligue architecturale* de New-York.

L'auteur de ce rapport instructif, M. G.-L. Heinz, est le savant architecte de la cathédrale protestante de Saint-Jean-le-Prophète, la plus importante construction religieuse qui ait été élevée, jusqu'à présent, aux États-Unis.

La *Ligue architecturale*, bien que composée, en majeure partie d'artistes protestants, a demandé au clergé catholique le concours de ses lumières, et celui-ci n'a pas hésité à répondre à son appel. De part et d'autre, on n'a vu que le but élevé à atteindre.

« Nous avons écrit, dit le rapporteur, à tous les évêques des État-Unis, du Canada, de la Grande Bretagne et des principaux États du continent européen, leur posant les questions qui nous ont semblé les plus propres à nous éclairer sur la situation de l'Art religieux dans ces différents pays.

« Si le nombre des réponses reçues et leur importance peuvent être regardés comme une indication de l'état actuel des choses, nous devons constater que c'est en Angleterre que l'Art religieux est le plus prospère et le plus honoré.

« On y a fondé la *Ligue des Arts ecclésiastiques.*

« Cette Association veut établir des rapports constants entre les artistes, les artisans et tous ceux qui sont chargés de construire et d'orner les églises. Ceci, afin de rendre à l'Art religieux son caractère personnel, et de remédier ainsi aux tristes résultats de l'industrialisme, qui a tant abaissé la valeur artistique des objets destinés au culte et à la décoration des temples.

« En ce qui concerne l'Europe continentale, il semble qu'il y règne une sorte de découragement relativement à l'avenir de l'Art religieux. La construction et la décoration des temples ne paraît plus, comme jadis, passionner les masses. La nation qui pendant de longs siècles construisit et orna les plus belles cathédrales du monde, peut à peine actuellement entretenir en bon état les monuments existants.

« Le fâcheux côté de cette situation est exposé dans une lettre que nous avons reçue récemment de M. G. de Jaer, le promoteur de la Société de l'*Art Sacré* à Paris :

« Dans notre pays, écrit-il, une partie du haut clergé n'attache plus qu'un intérêt bien relatif à la question des beaux-arts. Il ne paraît pas se souvenir du grand rôle que l'Art a joué dans l'Église aux plus belles époques de son histoire. Aussi le niveau de l'Art chrétien est-il tombé actuellement bien bas en France. On paraît ne plus se préoccuper que d'une chose : se procurer au plus bas prix possible les objets nécessaires à l'exercice du culte. »

« Ce côté un peu sombre de la peinture de la situation se trouve heureusement compensé par les travaux qui se font pour remédier à cet état de choses, et notamment par les efforts d'un caractère aussi élevé que ceux de Son Eminence le cardinal Richard, qui a pris sous sa protection la Société de l'*Art Sacré.* Le président de cette institution est Luc-Olivier Merson, le peintre chrétien si renommé. Parmi les autres membres distingués du Comité directeur, nous voyons figurer MM. Paul Dubois, Albert Maignan, le prince d'Arenberg, Carolus Duran, le comte Guy de La Rochefoucauld, Roty, Brunetière, etc.

« Il est évident qu'on est arrivé en France à désirer très vivement un retour vers les belles traditions de l'Art ecclésiastique, et que le recul de celui-ci va jusqu'à provoquer l'indignation. « Que d'actes de vandalisme n'avons-nous pas à « combattre ; quelles profanations nos églises « n'ont-elles pas subies ! », s'écrie l'archevêque de Besançon, dans une de ses lettres pastorales.

« Quelque peu satisfaisant que soit un état de choses qui donne lieu à un pareil langage, il semble que ce soit de bon augure pour l'avenir, que cette réaction se manifeste en termes si énergiques.

« Ce réveil du sentiment du beau qui se produit en France en faveur de l'Art religieux existe, d'ailleurs, plus ou moins dans le restant de l'Europe. De nombreuses Sociétés ont été formées un peu partout dans le cours des deux dernières années.

« Variant dans les moyens qu'elles emploient, elles poursuivent un but commun. La Société allemande, fondée sous les auspices de l'archevêque de Munich, l'expose ainsi dans ses statuts :

« Le but de la *Société allemande de progrès de l'Art chrétien* est d'unir tous les artistes et amateurs d'art qui cherchent l'expression du sentiment religieux dans des créations originales et individuelles et qui désirent répandre le goût de l'Art chrétien ainsi compris. »

« Un aspect de ce mouvement pour l'amélioration et l'encouragement du travail de l'artiste opposé à la production purement industrielle est que, en différents endroits, l'art s'est retranché contre l'envahissement du mercantilisme derrière les remparts de la tradition monacale. C'est ainsi que s'explique la formation de grands groupes d'artistes, tels que celui des Bénédictins de Beuron, qui nous ont exprimé l'ardent intérêt qu'ils prenaient à l'œuvre entreprise par la *Ligue architecturale.*

« En vérité, nos projets et les moyens que nous voulons employer pour les réaliser semblent mieux appréciés en Europe qu'à New-York même (1).

« Afin de nous rendre compte de l'état d'esprit des hauts dignitaires ecclésiastiques de notre pays, nous avons envoyé des questionnaires à presque tous les évêques et archevêques des États-Unis et du Canada. Naturellement, beaucoup n'ont pas répondu et quelques-uns nous ont fait des réponses plutôt singulières. Un digne évêque, dont le siège n'est pas bien éloigné de New-York, nous a gravement écrit : « Je ne con- « nais pas d'Art dans mon diocèse, mais si j'en « rencontre, je vous le ferai savoir. »

« Le pourcentage des réponses intelligentes reçues d'Angleterre a été près du double de celles reçues des prélats américains ; mais, d'après la teneur d'environ une cinquantaine des communications qui nous ont été faites par le clergé des États-Unis et du Canada, nous pouvons affirmer que notre entreprise a la sympathie sans réserve des prêtres les plus éclairés de notre pays.

« Il sera d'un intérêt capital de faire connaître ce que Son Eminence le cardinal Gibbons a bien voulu nous écrire :

« La tentative de la *Ligue architecturale* de New-York d'embellir la maison de Dieu et l'endroit où sa gloire demeure doit rencontrer mon cordial appui. J'ai la sincère conviction que vos efforts, dans ce sens, auront la récompense qu'ils méritent à un si haut degré.

« Permettez-moi de vous exprimer ma véritable sympathie pour le but que vous avez en vue et, à titre d'admirateur de la vraie architecture religieuse, d'exprimer l'espoir que vos efforts pour la relever de son abaissement dans notre noble pays seront couronnés d'un plein succès.

» Peu de gens comprennent qu'en ceci, comme dans tout ce qui est du domaine de l'Art vrai, il ne s'agit pas seulement d'un amusement pour l'œil, mais surtout d'un haut enseignement. L'Art religieux a une mission bien définie, mais cette mission a été retardée chez nous, et sa voix n'a pas encore été suffisamment entendue. »

Pour terminer mon rapport, je veux cependant vous communiquer encore une lettre, celle de Son Éminence Keane, archevêque de Dubuque.

« J'éprouve, nous écrit-il, une véritable satisfaction en apprenant ce que la *Ligue architecturale* de New-York fait et se propose de faire pour le progrès de l'Art chrétien dans notre pays. Quiconque a une vraie conception et un véritable amour de l'Art doit avoir passé des heures pénibles en réfléchissant à la situation et à la tendance de l'Art dans le monde entier en ces derniers temps.

« Si des hommes se lèvent, et cela tout particulièrement dans notre Nouveau-Monde, pour ramener l'Art à son saint idéal et à ses saintes voies, ils méritent d'être bénis et encouragés par l'humanité tout entière. Puisque l'Art le plus élevé est le symbole de la Divinité, sa principale demeure devrait être la maison de Dieu. Ceux qui apprécient ceci ne peuvent qu'être désolés des circonstances locales qui jusqu'à présent ont été la cause des relations si mesquines qui existent, dans notre pays, entre l'Église et l'Art. L'Église a dû trop souvent se contenter de tabernacles temporaires pour abriter la multitude de ses enfants, mais elle espère voir arriver bientôt l'époque où des temples plus dignes feront honneur à la Religion et où un Art plus noble enseignera aux hommes les voies étonnantes de Dieu. L'aurore de cette ère est déjà visible, et votre Ligue en est une preuve.

» Puisse-t-elle s'inspirer toujours d'un saint idéal, et puisse-t-elle répandre sa lumière au loin.

» A nous, dans ce pays d'Occident, la lumière doit venir de l'Orient.

» Nous sommes encore en pleine croissance, nous nous tournons avec confiance vers l'Est, notre aîné, tout disposés à accepter l'influence qu'il peut exercer sur nous au point de vue d'une plus haute culture intellectuelle et artistique.

» Allez en avant dans cette besogne et nous vous bénirons. »

1. La *Ligue architecturale* possède déjà un capital de six millions de francs.

Exposition des Primitifs français.

APRÈS avoir visité, cet été, à Bruges, l'*Exposition des Primitifs flamands*, M. Henri Bouchot, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque Nationale, a lancé dans la presse l'idée d'organiser plus ou moins prochainement, à Paris, une exposition spéciale des « Primitifs français ». Cette idée, qui répond au désir des amateurs et qui sera une justice tardivement rendue à toute une branche de notre école française, a été partout accueillie avec un enthousiasme empressé. De si nombreuses et surtout de si flatteuses adhésions sont aujourd'hui parvenues à son auteur, qu'il est plus que probable que l'exposition ainsi projetée se réalisera au courant de cette année 1903. Pour assurer à cette manifestation tout son éclat et tout son développement, M. Bouchot a entrepris de publier dans l'excellente *Revue de*

l'Art ancien et moderne, dirigée par M. Jules Comte, toute une série d'études sur certains de nos peintres primitifs. Cette série a commencé avec la dernière livraison, parue le 10 janvier, de la *Revue de l'Art ancien et moderne*. L'étude actuelle traite : « de quelques portraits du peintre Jean Fouquet, aujourd'hui perdus ». Elle a pour objet particulier de restituer à l'un des plus grands artistes français des œuvres qu'on suppose égarées et dont on espère retrouver les originaux en publiant des reproductions.

D'autre part, dans sa plus récente causerie, « *En flânant* », M. André Hallays, dans le *Journal des Débats*, préoccupé du même ordre d'idées, signale la présence dans la salle des Primitifs flamands du musée de Bruxelles d'un petit tableau du XVe siècle, représentant la Vierge et quatre anges adorant l'Enfant Jésus, que l'on attribue au maître de Moulins.

Pourquoi cette œuvre, dont tout dénote l'origine française et qui en porte le cachet évident, ne figure-t-elle pas dans une galerie française ?

« Il faudra — observe M. Hallays — qu'un jour ou l'autre on nous dise pourquoi le Louvre a été privé de cette peinture. Depuis le jour où l'administration française commit la faute de laisser le musée de Berlin s'emparer de l'admirable portrait d'Etienne Chevalier, par Jean Fouquet, on pouvait espérer qu'instruite par l'expérience elle montrerait plus de zèle pour rendre à la France les œuvres qui forment son patrimoine artistique. Le tableau qui est aujourd'hui la propriété du musée de Bruxelles a été mis aux enchères, il y a quelques mois, dans une vente publique à Anvers ; il a été adjugé pour 35,000 francs. On dit que le Conseil des musées nationaux avait voté une somme de 40,000 francs pour l'acquisition de ce tableau. Pourquoi n'a-t-il pas été acheté par l'administration du Louvre ? On accuse très souvent le Conseil des musées d'entraver par ses timidités et par ses lenteurs l'enrichissement de nos collections. Le reproche peut être fondé. Mais, dans la circonstance, quel obstacle imprévu a donc arrêté les conservateurs du Louvre » ?

Que tous ceux qui s'intéressent réellement à cette exposition des Primitifs français en recherchent, comme MM. Hallays et Bouchot, les éléments partout où il est possible de les rencontrer, et nous pourrons avant peu constituer un magnifique ensemble de documents précieux sur les origines de notre peinture nationale (1).

A. D.

1. *Journal des Arts.*

Pierres tombales.

OUS trouvons dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, le rapport suivant, présenté au Comité de la section artistique de la Commission royale belge des échanges internationaux, par le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*.

« Messieurs, dans notre dernière réunion, j'ai eu l'honneur de vous proposer d'entreprendre une série de reproductions formant une suite naturelle de la collection de photographies de monuments nationaux, dont naguère vous avez bien voulu agréer l'idée et rentrant plus étroitement encore dans le programme du Musée des moulages : je veux parler d'une collection de frottis d'anciennes lames funéraires gravées en cuivre ou en pierre, dont notre pays eut autrefois la spécialité. Ces frottis occuperaient avantageusement les parties élevées des parois du futur Musée de l'Art monumental.

Depuis que je vous ai fait cette proposition, j'ai reçu le second volume des leçons professées au Louvre par feu Louis Courajod, sur l'Histoire de la sculpture. J'y ai trouvé tout fait ce que je me permettrai d'appeler l'exposé des motifs de ma proposition, en des termes si exactement conformes à ma pensée, que je vous demande la permission de vous lire une page extraite des leçons de ce maître (1).

« Les pavages de nos églises, dit Courajod, ne se composaient plus, à la fin du XVe siècle déjà, que de dalles tombales juxtaposées, et bien que, depuis lors, on ait détruit une prodigieuse quantité de ces monuments si précieux pour les études historiques et archéologiques, il en reste encore beaucoup. Plusieurs de ces *plates-tombes* sont même d'une grande beauté de style, dit Viollet-le-Duc, et montrent à quel degré de perfection l'art du dessin s'était élevé pendant le moyen âge. Les meilleures sont celles qui appartiennent aux XIIIe et XIVe siècles.

» Les plates tombes de cuivre gravé ou légèrement modelé ont toutes été fondues. Celles que nous possédons encore dans quelques églises sont de pierre, parfois avec incrustations de marbre blanc pour les nus et de marbre noir pour certaines parties des vêtements ou pour les fonds. Le trait gravé est rempli de plomb ou de mastic noir ou brun-rouge. Nous citerons, parmi les plus belles, celles de la cathédrale et de l'église Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, celles des églises de Troyes, de Beaune, de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris, etc.

» Le travail du dessin est quelquefois tout particulier. Dans certains cas, les traits de ce dessin ne sont pas gravés en creux, mais *épargnés* comme dans une gravure sur bois. Les traits réservés étaient destinés probablement à s'enlever en noir ou en blanc (car on employait également le marbre de Belgique ou l'ardoise et la pierre blanche) à s'enlever, dis-je, en noir ou en blanc sur un fond de mastic différemment coloré ou à sertir de minces lamelles de marbre ou de métal; (exemple : dalle à Orbais, Marne).

1. Courajod, *Op. cit.*, t. II, p. 66 et suiv.

» La belle époque, le moment de la plus grande vogue des dalles gravées a été le XIVe siècle et surtout la première moitié de ce siècle. »

Courajod remarque ensuite que la bibliographie et l'étude d'ensemble restent à faire. Il exhorte ses élèves à entreprendre ce travail et à en faire le sujet de leurs thèses. Puis il indique la haute portée et le puissant intérêt que présente cette étude... « C'est peut-être, dit-il, l'examen de cette classe de monuments qui nous fera pénétrer le plus avant dans l'esthétique de l'art du moyen âge. » Il montre que le dessin est l'épreuve de la sincérité de l'art ; l'opération qui nous livre le mieux toute la pensée d'un artiste, nous dévoile son âme. Le style, le dessin, c'est l'homme ; c'est aussi l'expression d'une époque. Or, nous possédons sans nous en douter une quantité de ces dessins du XIIIe et du XIVe siècle ; seulement ces dessins, au lieu d'être tracés sur du parchemin, sont fixés et sculptés sur la pierre. Ce sont les monuments appartenant à la série de tombeaux dont nous nous occupons, si importants pour l'histoire de l'art. « Nous y voyons, reprend le maître, le moyen âge interprétant lui-même, nous soulignant ses intentions, nous racontant ses modes, nous transmettant en quelque sorte un décalque de ses peintures murales, aujourd'hui disparues. J'ai, dit-il, sous les yeux quelques-unes de ces tombes ; je vous avoue que je ne connais pas une seule époque de l'Art qui puisse surpasser la beauté, la science, la noblesse, la grandeur, la fierté, la simplicité de ces dessins par traits massés. C'est de l'art absolument consommé.

« Il faudra, bon gré mal gré, préparer à quelques-uns de ces monuments une place dans les musées de la France, et l'auteur qui en rédigerait un catalogue général pour en faire la base d'une appréciation esthétique, rendrait un grand service à l'histoire de l'Art français. Car si les tombes gravées ont affecté quelquefois le caractère d'un art industriel reproduisant à satiété des types connus, elles ne nous en donnent pas moins des renseignements très précis sur l'essence même du style de notre école et sur ses multiples transformations. »

Messieurs, vous le voyez, je ne pourrais pas aussi bien que Courajod vient de le faire pour moi, développer ma proposition. J'ajouterai que ce qu'il exprime avec éloquence pour la France est bien plus vrai pour la Belgique.

Nos anciens tombiers pratiquaient cet art avec une virtuosité sans rivale. La cause en est surtout dans l'excellence de notre marbre bleu, sans pareil en France. Aussi nos ateliers d'art industriel ont-ils fabriqué ces lames pour l'exportation en masse, de même qu'ils avaient à l'époque romane exporté les fonts baptismaux [1] dans tout le Nord de la France et jusqu'en Angleterre, ainsi que je l'ai démontré jadis [1]. Parmi la série des tombes plates de France, la plus remarquable est celle que Courajod cite en tête : celle de Châlons-sur-Marne ; ces tombes sont en pierre de Dinant et proviennent de Belgique, et ce sont les Flamands qui ont gravé les lames de cuivre que l'on trouve dans les régions avoisinant la côte orientale d'Angleterre. D'ailleurs, vous le savez, plus heureux que les Français, nous avons gardé quelques lames de cuivre ; je vous présente le frottis de l'une d'elles, celle du chevalier Wenemaer de Gand, et vous connaissez les superbes dalles conservées à Saint-Sauveur, à Bruges. »

L. Cloquet.

1. Cloquet. Fonts de baptême romans, de Tournai. (*Revue de l'Art chrétien*, 4e livraison, 1895.)

1. Cloquet, *Exportation des sculptures tournaisiennes*, mémoire présenté au Congrès d'archéologie de Tournai, 1895.

Id., *Note sur les anciens ateliers de sculpture de Tournai et l'étendue de leur débouché*. V. t. XXV, *Bulletin de la Société historique de Tournai*.

Id., *L'Art à Tournai. — Introduction aux Études de l'art à Tournai*, de A. Lagrange et L. Cloquet.

Id., *Quelques nouveaux documents sur l'Art de Tournai*. (*Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 1890).

Commission Royale des monuments de Belgique.

La Société nationale belge pour la protection des sites et des monuments s'étant adressée à M. le Ministre de la Justice pour s'élever contre des travaux de restauration de différentes églises de notre pays, la Commission royale des monuments a remis les choses au point, notamment à propos des boiseries du XVIIIe siècle, soi-disant enlevées à l'église de Walcourt, dont précisément nous parlions dans notre dernière livraison.

Nous croyons devoir reproduire en entier cet intéressant document.

Bruxelles, le 16 janvier 1903.

Monsieur le Ministre,

Nous avons pris connaissance, au cours de notre dernière réunion, de la lettre que la Société nationale pour la protection des sites et des monuments vous a adressée, sous la date du 12 décembre écoulé, et dont elle a bien voulu nous transmettre une ampliation. Il y est question des travaux de restauration de différentes églises de notre pays.

Permettez-nous de vous faire remarquer, Monsieur le Ministre, que cette Société a été bien malheureuse dans le choix de ses citations empruntées, dit-elle, à une triste nomenclature fournie par ses correspondants.

Elle a été, tout d'abord, mal renseignée à propos des boiseries du XVIIIe siècle, soi-disant enlevées à l'église de Walcourt. Ces boiseries sont encore en place dans la sacristie. Il n'a jamais été question de les faire disparaî-

tre, autrement que dans l'imagination de journalistes ou d'écrivains français, fort ignorants des choses belges.

Cette assertion ridicule ayant été reproduite par la *Chronique* dans un article du 23 octobre 1902, écrit contre la Commission royale par un membre du Comité de la Société nationale, M. Dommartin, notre Président, en adressant une lettre privée à Jean d'Ardenne, a fait bonne justice de pareilles billevesées. M. Dommartin, du reste, dans une réponse courtoise, également privée, en date du 5 novembre 1902, a reconnu le bien fondé des réclamations de notre Président.

Au surplus, voici la réalité des faits dont la Société avait le devoir de vérifier l'histoire, avant de les signaler à votre attention : depuis des années, à chacune de nos visites des travaux de l'église de Walcourt, nous avons recommandé la conservation des boiseries. Il y a mieux : nous avons prescrit de donner à la nouvelle sacristie projetée des dimensions telles qu'on puisse y maintenir les dites boiseries.

L'enlèvement de certains revêtements en marbre et en bois, appliqués au XVIIIe siècle d'une façon barbare dans le chœur de l'église de Notre-Dame à Courtrai, a été autorisé à la suite d'une étude longue et minutieuse, au cours de laquelle les avis de nos membres sont restés unanimes.

Dernièrement encore, une nouvelle visite des lieux a confirmé la nécessité de poursuivre l'exécution des travaux de consolidation et de remettre ainsi en lumière une très belle construction du moyen âge sottement détériorée. D'autre part, les revêtements dont il s'agit sont en très mauvais état. Il faudrait, pour les conserver, y effectuer des travaux importants qui ne sauraient se justifier par la valeur absolument nulle des dits revêtements.

Veuillez le remarquer, Monsieur le Ministre : notre Collège est unanime pour recommander la conservation, dans nos monuments, des apports des siècles, lorsque ces apports ont une valeur réellement artistique, archéologique, historique et pittoresque.

D'autre part, il ne saurait engager les autorités à consacrer leur argent au maintien ou à la restitution des œuvres malheureuses.

Nous ignorons s'il a jamais été question d'enlever la décoration en marbre formant cadre au tableau de Rubens, dans l'église de St-Martin à Alost. En tout cas, nous n'avons pas été consultés sur ce projet. Nouvelle erreur matérielle de la Société pour la protection des sites.

En signalant l'église d'Opchie, près de Leuze, cette Société a voulu faire allusion à l'église d'Aubechies. Il n'y a donc pas que certains écrivains français qui ignorent la géographie belge ! Troisième erreur matérielle.

Le projet concernant la restauration de cette église, qui tombait en ruines, a fait l'objet de longues et consciencieuses études dues à un architecte de talent. Cet artiste a même poussé le scrupule jusqu'à présenter successivement plusieurs projets basés sur des découvertes résultant de recherches approfondies. Nous avons approuvé celle de ces études qui nous a paru le mieux convenir pour sauvegarder le caractère du monument, objet de tant de vicissitudes. Ce projet consciencieux, auquel nous devons ici rendre hommage une fois de plus, respecte tout ce qui a du mérite au point de vue artistique, archéologique, historique, pittoresque et utilitaire.

Il est fâcheux qu'avant de vous écrire, Monsieur le Ministre, le Secrétaire M. l'architecte Saintenoy n'ait pas songé, soit à aller sur les lieux pour contrôler les assertions erronées de correspondants incompétents, soit à faire personnellement la critique artistique et scientifique de l'œuvre d'un confrère distingué.

Il n'est pas admissible qu'une Société sérieuse avance officiellement des erreurs manifestes d'appréciation contre lesquelles notre Président avait mis en garde verbalement M. le Président Jules Carlier.

Les meubles « hors d'usage, » que l'église de Hulshout a vendus en 1900, l'ont été de l'assentiment unanime de toutes les autorités consultées à cette fin. A part le banc de communion et une tribune en bois sculpté, cédés au musée d'antiquités d'Anvers, ces meubles n'offraient pas le moindre mérite artistique. Quatrième erreur matérielle.

Pour démontrer à la Société des sites que nous tenons constamment la main à la conservation de notre patrimoine artistique, nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien lui faire parvenir, puisqu'elle les ignore, les comptes rendus de nos assemblées générales, de 1898 à 1901. Elle y verra que nous ne négligeons rien afin d'atteindre le but pour lequel notre Collège a été institué et auquel il consacre tous ses efforts, sans recourir, autant qu'il sera bon peut-être de le faire désormais, aux grandes voix de la presse quotidienne.

Si certains abus se commettent parfois, et c'est inévitable, à qui la faute ?

Aux Sociétés du genre de celle dont il s'agit ou autres, qui s'abandonnent à la plaintive manie nationale plutôt que de nous signaler, immédiatement et directement, les faits importants dont elles auraient connaissance avant nous et avant nos correspondants de province.

Ceux-ci veillent, avec grand soin, aux monuments de la Belgique, nous sommes heureux de le confirmer. Ils ont le tort aussi de ne point se faire connaître par la voie de la presse, puisqu'il est acquis que les travaux, contenus dans nos dossiers ouverts ou dans nos bulletins spéciaux, passent inaperçus aux yeux d'une Société telle que celle à laquelle nous répondons.

Nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien engager cette Compagnie à joindre ses efforts aux nôtres afin que la timbale, trop bruyante pour être juste, de l'école dite « des pittoresques » ne jette plus aussi souvent sa fausse note dans la symphonie des instruments de la critique vraiment artistique et savante complètement.

En art comme en science, c'est rester petit que d'être exclusif. Et l'on est exclusif en donnant à priori des solutions, simplistes à force d'être pittoresques, aux délicates et complexes questions relatives soit à la consolidation soit à la restauration, voire même à la restitution de certains monuments. Une œuvre est belle, simple, grande, quand elle s'inspire à la fois du grand art, de la science vraie et des profondes harmonies dont l'aspect pittoresque des choses est une expression familière.

Il importe aussi, Monsieur le Ministre, que cette Société ne croie pas, avec l'un ou l'autre adhérent naïf de l'école dite « des pittoresques », que l'architecte restaurateur trouve son gain dans les multiples études préalables à la moindre restauration. Le Secrétaire M. Saintenoy connaît trop son artistique métier pour ignorer combien est ingrate et mal payée la rude tâche de l'artiste restaurateur.

Dans l'espoir, M. le Ministre, que la Société pour la protection des sites et monuments voudra bien désormais consacrer ses travaux à répandre avec nous la bonne semence et à vulgariser les notions justes que nous enseignons pratiquement et que nous nous efforçons de faire prévaloir en matière de restauration, nous vous prions d'agréer l'assurance de notre haute considération.

Le Secrétaire,
(Signé) A. MASSAUX.

Le Président.
(Signé) Ch. LAGASSE-DE LOCHT.

Trouvailles.

Découverte à l'abbaye d'Asnières. — Une découverte a été faite dernièrement dans l'église de l'abbaye d'Asnières, par MM. Daniel Proust et Maurice Lambert, de Saumur, au cours de recherches entreprises avec M. de la Brière.

En creusant devant le chœur, on a rencontré des marches en pierre de taille s'étendant d'un pilier à l'autre. Au niveau de la dernière, on retrouva un ancien carrelage formant le niveau primitif du transept et de la nef ; dans ce carregage refait probablement vers le XVIe siècle, sont plusieurs carreaux émaillés du XIIIe, présentant de jolis motifs.

Un peu plus loin, fut rencontrée une pierre tombale bien conservée représentant un abbé, avec l'inscription suivante gravée en caractères du XIIIe : *Hic Jacet Guillelmus undecimus abbas hujus monasterii cujus anima per misericordiam Dei requiescat in pace.*

A ses pieds, on trouva une autre dalle du XIIIe siècle moins bien conservée. Cette tombe paraît représenter un chevalier et est sans doute Aimeric de Montreuil, chevalier, qui, d'après Grandet, se trouvait en cet endroit. L'inscription est fort abîmée.

Quant à la statue couchée, placée dans la chapelle gauche du chœur et dont il ne restait que la partie inférieure, elle a pu être reconstituée entièrement. Tous les morceaux en ont été retrouvés épars dans des monceaux de débris. Elle forme aujourd'hui une très belle statue tombale, grandeur plus que nature,d'une facture analogue à celles de Fontevrault et comme elles du XIIe siècle. C'est sans doute la statue du fondateur de l'abbaye, Bernard de Tiron, mort en 1138. Elle était polychrome.

Une autre statue tombale du XIIIe siècle, qui gisait sur le sol, a été remise en place. On n'a encore pu trouver quels étaient les abbés représentés sur la magnifique pierre tombale double qui est un spécimen très rare du XIVe siècle. L'inscription en lettres de bronze fixées autour de la pierre a été enlevée.

Dans l'absidiole gauche, on a trouvé des fresques représentant des personnages et, dans la chapelle abbatiale, une jolie fresque du XVe siècle représentant l'Adoration des bergers.

Une autre découverte intéressante est celle de la table de pierre du grand autel de l'église, $3^{m}50 \times 1^{m}10$. Elle est du XIIe siècle, en pierre dure de Montreuil, épaisse de 0,40. La Société artistique a l'intention de la faire remettre en place [1].

1. *Journal de l'Anjou*, 26 décembre 1902.

***

Les fouilles de Carthage, subventionnées par le ministère de l'instruction publique et dirigées par M. Gauckler, ont amené la découverte, près des citernes romaines de Bordj-Djedid, d'un important monastère de l'époque chrétienne. Cet édifice, ruiné par la conquête arabe, fut ensuite exploité comme carrière de pierres; mais il a conservé une grande partie de ses pavements. M. Gauckler a découvert, dans une petite chapelle attenante au cloître,deux mosaïques byzantines. Sur la plus ancienne sont gravés ces mots : « *Beatissimi Martyres* ». La seconde mosaïque donne les noms de ces martyrs. Ce sont : une sainte inconnue, dénommée Sirica, puis les saints Speratus, Saturus, Saturninus, Stephanus. Ce dernier est, sans aucun doute, saint Étienne, le protomartyr. La place d'honneur lui était réservée. Une lourde couronne d'émaux, de gemmes et de turquoises entoure son front. Cette particularité permet d'identifier les ruines de cet édifice avec celles d'un couvent de religieuses mentionné, dès le début de l'occupation vandale, par un auteur inconnu. Il définissait ce monastère par ce fait, évidemment caractéristique à Carthage, qu'il possédait les reliques de saint Étienne.

***

En procédant à des fouilles sur l'emplacement de l'amphithéâtre romain récemment mis au jour à Metz, on a découvert une église souterraine, l'une des plus anciennes de l'Occident. Il s'agit d'un souterrain transformé en temple à l'aide de colonnes d'un style indéterminé; on a trouvé un bénitier, creusé dans un bloc de pierre et une voûte cintrée dont les sculptures, encore visibles, paraissent dater du IIe siècle de l'ère chrétienne.

Malheureusement, le terrain devra être incessamment comblé et nivelé pour servir d'emplacement à la nouvelle gare.

Fresques.

On sait que de belles peintures murales ont été découvertes, en 1901, à la collégiale de N.-D. de Beaune, représentant le martyre de saint Étienne et la résurrection de Lazare, sainte Marie-Madeleine et sainte Marguerite ; elles ont été exécutées, en 1470, par Jean Rolin. C'est à tort, d'après une remarque de M. Chabeuf, qu'on a cru voir le cardinal dans une figure d'ecclésiastique agenouillé dans le voisinage.

***

Les fresques qui décoraient autrefois le portail de l'église Saint-Germain l'Auxerrois seront reconstituées. Cette décision a été prise sur l'initiative de la Commission du Vieux-Paris. Cette reconstitution aura lieu par M. Paul Baudouin, artiste peintre, d'après un procédé nouveau imitant la manière des peintres décorateurs primitifs. Les travaux coûteront une vingtaine de mille francs. L'inspecteur municipal des Beaux-Arts de la Ville de Paris et le directeur des Beaux-Arts sont en pourparlers à cet égard.

Varia.

Une nouvelle gloire malinoise. — Il existe aux archives de l'Etat à Gand, une charte superbement enluminée, émanant de Charles-Quint, et datée du 27 août 1531. L'un des collaborateurs à l'*Inventaire archéologique de Gand*, M. Paul Bergmans, intrigué de connaître le nom de l'artiste auteur ignoré de ces miniatures, s'adressa à un de ses confrères historiens à Bruxelles, M. J. Cuvelier, archiviste aux Archives générales du royaume, à l'effet de s'assurer si le riche dépôt de la capitale ne contenait pas de documents révélateurs sur ce sujet.

M. Cuvelier parvint à mettre la main sur les comptes des dépenses d'hôtel de Charles-Quint, et acquit bientôt l'assurance que le brillant miniaturiste ne pouvait être autre que maître Jacques van Battele. Poussant plus loin ses recherches, il apprit que Jacques van Battele, sur lequel on ne savait rien de positif jusqu'à ce jour, appartenait à une famille de Malines, dans laquelle le culte de la peinture fut en honneur de père en fils, depuis le commencement du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe.

Cette découverte a une grande importance, parce qu'elle permettra de faire avec certitude la part exacte de plusieurs van Battele dans diverses œuvres attribuées en bloc jusqu'ici à la célèbre famille malinoise. Tel est le résumé succinct d'un article paru dans la dernière livraison de 1902 de la *Petite revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre.*

(Bien public.)

***

Le musée du Louvre vient de s'enrichir de deux œuvres importantes: une *Sainte Famille* de Bernard van Orley, signée et datée de 1521, acquise à la vente Otlet, à Bruxelles, et le volet droit du *Triptyque de Saint-Omer*, par Colin de Coter, donné au musée par Lucien-Claude Lafontaine, de Paris.

***

Parmi les conférences organisées par la Société des Conférences et qui sont faites dans la salle de la Société de Géographie de Paris, plusieurs causeries ont été spécialement consacrées à l'art, savoir :

Le mardi 3 février, par le marquis Crispolti : *Le secret de l'Art chrétien.*

Le mardi 10 février, par M. R. Kœchlin : *Quelques chefs-d'œuvre.*

Une série de conférences sur *Les rapports de l'Histoire et de l'Art* est donnée à l'École des Hautes-Études sociales, tous les vendredis, à cinq heures et demie. Parmi celles annoncées, notons :

Ce qu'exprime l'œuvre d'Art (avec projections), par M. H. Lemonnier.

L'histoire de l'Art dans la Sicile normande (avec projections), par M. Ch. Diehl.

La conception de l'œuvre d'art au moyen âge, par M. Gaston Brière.

Un artiste de la Renaissance : Jean Peréal (avec projections), par M. P. Vitry.

La part de la technique dans l'architecture, par M. L. Feine.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.